Советское кино

С 701
2

3

1934

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган Российской ассоциации работников революционной кинематографии

4-й год издания

3

1934

МАРТ

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

О. КОРНИЙЧУК. ИВ. ЮРЧЕНКО—Разгромить национализм в кинематографии 3

И. Ф. ПОПОВ — Три фильмы 11

В. РОССОЛОВСКАЯ — „Иудушка Головлев“ 22

Н. Д. ВОЛКОВ — Звуковые противоречия „Петербургской ночи“ 36

В. НИЛЬСЕН—„Петербургская ночь“ в операторской трактовке 40

Н. ОТТЕН — Установка на псевдоним . 47

Л. СЛАВИН — „Частная жизнь Петра Виноградова“ (литературный вариант сценария) 52

И. ВАЙСФЕЛЬД —„Юность Максима“ (заметки о сценарии) 66

Е. ДЗИГАН — Из режиссерской экспликации 74

Л. КУЛЕШОВ — Репетиционный метод . 82

Э. АРНОЛЬДИ—Кино фашистской Германии 89

БИБЛИОГРАФИЯ 95

На второй странице обложки—т. Димитров, заснятый Союзкинохроникой для звукового выпуска „Привет храбрым“. Автор-оператор Мих. Кауфман

В номере — портреты актеров советского кино. Портреты публикуются в альфавитном порядке. Продолжение в следующих номерах журнала. Редакция просит киноактеров присылать в адрес журнала свои фотографии и перечень работ в кино

Выходит
под редакцией

Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберга

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

Разгромить национализм в кинематографии!

О. КОРНИИЧУК. ИВ. ЮРЧЕНКО

Советское кино является могущественным художественно-культурным средством логического воспитания рабоче-колхозных масс.

Украинская советская кинематография, рожденная Октябрем, значительно выросла за годы революции, ежегодно она охватывает своим влиянием до полумиллиарда зрителей. Миллионная аудитория кино свидетельствует об огромном культурном росте массового советского зрителя, об особенной ответственности работников кино в борьбе за идейную чистоту этой области идеологического фронта. Неудивительно, что националистические кулаческо-петлюровские элементы, проводя контрреволюционную, вредительскую и диверсионную работу на художественно-культурном фронте, учли эту особо ответственную роль кино, могущественного идейно-воспитательного орудия.

> «Контрреволюционные элементы благодаря ослаблению большевистской бдительности партийных организаций, при попустительстве, а иногда и при содействии некоторых «коммунистов», расставляли свои силы для организации саботажа и вредительства, пользуясь флагом украинизации, осуществляли буржуазно-националистические методы взаимного отчуждения трудящихся различных наций и разжигания национальной вражды» (из резолюции ноябрьского пленума ЦК и ЦКК КП(б) У по докладу тов. Коссиора С. В.).

Постановление ЦК ВКП(б) от 24.I.33 г., выступление т. Постышева на юньском пленуме ЦК КП(б)У стали большевистским боевым сигналом в борьбе против классового врага, в борьбе за ликвидацию прорыва на фронте сельского хозяйства, на фронте культурного строительства.

Буржуазно-националистическая контрабанда в кинематографии, как и вся контрреволюционная работа национал-фашистов на идеологически-художественном фронте проявляется в пропагандировании насквозь фальшивых, проституированных принципов «национального единства», «национальных идей самостийности» и «Соборной Украины», под прикрытием этих принципов украинские националисты совместно с иностранными интервентами готовили реставрацию буржуазно-кулаческого строя на Украине.

Пропагандирование контрреволюционной идеи «безбуржуазности украинской нации», «идеи классового мира» и «национального единства», перекрашивание революционных крестьянских движений в буржуазно-националистическое движение, идеализация буржуазно-кулаческих вождей (атаманов) и создание вокруг этих фигур культа легендарных «национальных героев» — вот в чем выражалась вредительская работа националистов в украинской кинематографии.

Затушевывание всеми способами классовой борьбы и реакционной роли украинской буржуазии, разжигание национальной вражды между трудящимися — вот ведущие идейные мотивы таких «исторических» фильм, как «Тарас Трясило», «Кармелюк», «Васылина» и т. д.

Это и неудивительно! Ведь «консультировали» историческую часть большинства этих фильм такие фашистские «ученые», «члены «СВУ», как господа С. Ефремов, М. Слабченко и другие, а сценарии писали такие контрреволюционеры-двурушники, как М. Яловой.

«Историческая» тематика — излюбленный конек национал-фашистских фальсификаторов истории в кино. Но они не обходили и актуальной современной тематики. Современная тематика также нашла у них свой «отклик».

«Мирное» врастание в социализм кулака, петлюровцев, закоренелых врагов советской власти, художественно пропагандируется такими образцами петлюровско-кулацкого национализма, как фильмы «Экспонат из паноптикума», «Ветер с порогов», «Хранитель музея».

В фильме «Экспонат из паноптикума» (режиссер Г. Стабовый, сценарист К. Кошевский) мы фактически имеем омерзительную диверсию классового врага, направленную на то, чтобы отвести нашу бдительность от буржуазно-националистических элементов, от реальной классово враждебной опасности. Содержание фильмы такое:

Наш закоренелый враг земец Городинский (главный персонаж фильмы), пробыв десять лет в навозной яме эмиграции, случайно попал в советскую Украину как сотрудник иностранного «паноптикума» — музея. Он встречает своего сына, строящего по милости авторов фильмы социализм, встречает также свою дочку, которая на тех же основаниях, что и брат, воспитывает наше молодое поколение.

Как же подана эта «историческая» встреча земца Городинского со своим сыном — советским инженером? Кто из них остался идейно высшим? Нужно сказать, что авторы фильмы приложили все усилия, чтобы дать земцу широчайшую трибуну для пропаганды своих погромно-шовинистических, антисемитских взглядов. Как же учит фильма советского зрителя относиться к этому полному ненависти врагу, свирепо рычащему на советских школьников? Они (авторы) со спокойной душой монтируют кадры, показывающие классовую ненависть земца с искусственной восковой фигурой ацтека — фигурой музейного экспоната, давая к этому еще и надпись крупно «Вымершее племя».

Как видим, идейная концепция фильмы несложная: молодые «земцы» советизируются и «врастают в социализм» форсированными темпами, даже занимают командные посты, а старики же не сумели «понять» сути социалистического строительства; они, по замыслу авторов фильмы», «вымершее племя», «музейные экспонаты», восковые фигуры.

Нетрудно догадаться, что вся эта националистическая контрабанда направлена на то, чтобы усыпить нашу бдительность к классовому врагу, что эта контрабанда по сути расчищает путь для диверсионной, контрреволюционной работы.

Невинными ягнятами, которые только «удирают от смерти», показаны петлюровцы и в фильме «Хранитель музея» (режиссер Б. Тягло, сценарист М. Зац). Тут так же идеализированно подана и прикрашена фигура петлюровца-представителя национальной «науки», участника петлюровского заговора против советской власти. Ведущая идея этого показа такая же, как и в предыдущей фильме.

Идеолог петлюровщины с молниеносной быстротой меняет свои убеждения и взгляды, становится на сторону советской власти, но как это до омерзения фальшиво сделано в фильме «Хранитель музея». Профессор был с петлюровцами против красных... Когда же его ученик—петлюровский офицер, вернулся к нему с предложением «союзников» как комиссар директории, профессор считает лучше перейти на сторону красных, но «украинцев», нежели вступить в союз, в классовый союз с белополяками. Как видим, тут торжествует фальшивый национальный принцип. Не классовые интересы определяют политические позиции петлюровцев, а так называемое национальное сознание. Национальное поставлено выше классового. Это есть не что иное, как ловкая подделка объективного исторического процесса для оправдания буржуазно-националистических теорий.

Откровенная буржуазно-националистическая пропаганда проводится в фильме «Тебе дарую» (режиссер и сценарист В. Радыш). В этой фильме берется прямой курс на лицемерное культивирование все того же национального сознания. В этой фильме красный партизан, пулеметчик Левко Остапчук, главный герой, отказывается в разгаре боя стрелять в петлюровцев только потому, что они, видите ли, «свои», «украинцы». Это было бы вполне понятно, если бы автор дал этот образ в классовой трактовке; показал, что кулацкий сынок всегда считает петлюровцев своими. Но

не так смотрит на это режиссер В. Радыш. Он показывает Остапчука как сына председателя сельревкома. Итак, в этой фильме снова протаскивается знакомая уже нам концепция о примате национального над социальным.

В. Радыш назвал свою фильму «кинодумою». В предисловии к сценарию он просит читателей «представить себе», что гражданская война происходила не одиннадцать лет тому назад, а... триста! Таким образом автор с трехсотлетнего расстояния подходит к материалу, а отсюда — эпический план «кинодумы», а значит и законное право идеализировать людей и события в сторону героического, прекрасного, в сторону «великих страстей». Неудивительно, что Радыш, исходя из критерия «воображаемых трехсот лет», довел идеализацию и романтизацию героев петлюровщины до своеобразного апогея: история с торжественным посвящением гайдамацкого прадедовского «священного» ножа, история, которая повторяется в этой фильме дважды, эта история есть неприкрытое проявление националистической мистики.

Мистерия со «священным ножом», равно как и авторское отдаление на триста лет от пролетарской революции, не случайна для фильмы «Тебе дарую». Это есть не что иное, как конкретизация «теории о национальной революции», вытекающей из особенностей Украины, которая, дескать, имела от самого своего начала единственную проблему — проблему национальной революции.

«Тебе дарую» фактически пытается перекрасить пролетарскую революцию на Украине в национальную революцию, революцию которая, будто, началась уже триста лет назад. Такая апологетика петлюровщины в кинематографии обосновывалась тем, что контрреволюционная погромная петлюровщина трактовалась как революционный фактор, что

> «петлюровские солдаты, которые вначале были обмануты, а потом в процессе борьбы, ставши более сознательными, заняли революционные позиции, что эти внутренние силы (т. е. петлюровцы—С. К., Ив. Ю.) помогли нашей армии скинуть «директорию».

Я. Савченко (редактор художественного отдела Киевской кинофабрики), развивая эти националистические теории о сути петлюровщины, исходил из тех основных положений, что

> «в петлюровской армии была дифференциация, и часто взгляды петлюровцев сходились со взглядами коммунистов». [1]

Нужно сказать, что среди руководящих работников кинематографии, а особенно среди редактората, долгое время было много людей, занимавших националистические позиции (Косынко, Ярошенко, Савченко, Яновский, Бажан и др.). Это «руководство» отвечает за нацдемовскую продукцию никак не меньше тех режиссеров и сценаристов, которые работали по указаниям этих редакторов.

В сравнении с зашифрованными до некоторой степени фильмами «Хранитель музея» и «Тебе дарую» фильма «Ветер с порогов» (режиссер Курдюм, сценарист Брасюк) выглядит, как довольно наивный примитив, как антихудожественная кулацкая агитка. Огромная тема Днепростроя сведена, вернее, заменена в этой фильме переживаниями кулака-лоцмана и подобных ему, которые «не позволяют затопить прадедовскую хату».

Озверелых кулаков, кричащих: «Сломите себе шею, выродки» — представители партии и комсомола уговаривают и успокаивают в фильме примерно так: мол не протестуйте, Днепрострой вашему хозяйству даст силу! (т. е. кулацкому хозяйству).

Дальше в фильме идет все блестяще. Кулацкий сынок, не слушаясь отца «врастает» на глазах у зрителя в социализм, вопросы классовой борьбы подменяются обыкновенным семейным конфликтом, где сын — за, а отец — неизвестно почему — против.

Ведущей идеей буржуазно-националистической историографии Грушевских, Антоновичей и Винниченок всегда была идея «национального единства», «безбуржуазности украинской нации», теории «неполности ее социальной структуры».

Беря под защиту украинского помещика-пана, буржуа этих проводников колониальной политики русского царизма, националистические историки

---

1 Стенограмма обсуждений либретто Мих. Калчинского «Пламя» от 9 июня 1932 г.

нарочито замалчивали действительную роль украинской буржуазии, рисуя историю Украины как историю борьбы «единого украинского народа» с татарами, турками, «москалями», поляками — словом, с кем угодно, но только не с украинскими панами-помещиками.

И нужно сказать, что для пропаганды этих националистических идей кулацко-петлюровские элементы достаточно использовали и советскую кинематографию, дав такие нацдемовские фильмы из истории Украины, как «Тарас Трясыло», «Кармелюк», «Жемчужина Семирамиды» и т. п.

Согласно этому ведущему тезису националистической историографии, построен прежде всего фильм «Тарас Трясыло» — воинственная эпопея нацдемовщины.

Вся суть этой фильмы поставлена в «ханжонковско-малороссийском» стиле, заключена в идеологическом освещении исторического материала, в расстановке классовых сил, в выявлении классовой борьбы того времени. Националистические элементы умело препарировали историю в своих контрреволюционных целях на свой нацдемовский вкус. Взять хотя бы эпизод с показом Сечи, где националистическая фальсификация исторического материала бросается резко в глаза. Буржуазная националистическая историография, фальсифицируя исторический материал о Сечи и о ее экономически-политической структуре, учит, что самобытность, своеобразность украинского народа лежит именно в «принципе широкого демократизма». Образцом такого демократизма, согласно буржуазным историографам, и была Запорожская Сечь. Не доказывает ли этого тезиса фильма «Тарас Трясыло» в тех эпизодах, где дан показ Запорожской Сечи. В ней живут «победители-казаки», не жалеющие «жупанив», «горилки», совершенно свободно выбирающие себе кошевого атамана, да еще для подчеркивания этого самого «широкого демократизма» забрасывающие новоизбранного гетмана грязью, так сказать, «чтоб не зазнавался»!

Националисты в кино, как и националисты в истории, сознательно фальсифицируют факты исторической действительности, в частности действительность Запорожской Сечи, всегда представлявшей собой классовое общество, и которая с точки зрения политического устройства в то время, о котором говорится в фильме, была диктатурой отаманской олигархии — класса крупной буржуазии, опиравшейся здесь на вооруженную силу. Интересно также и то, что, исказив правду в основном, авторы верны своим фальсификаторским принципам и во второстепенном. Так например, согласно их трактовке исторической действительности, казацкая голь выступает как носитель воинственно - грабительской политики, в то время как гетман показан просто каким-то «миротворцем». Таким же без края миролюбивым показано в фильме и панство.

Но националисты не только ставили «Тараса Трясыло». Они также сидели и в редакции журнала «Кіно», старательно выписывая из буржуазно-националистических газет оценки этой фильмы как истории «героической борьбы украинского народа с польскими магнатами». Эти националисты не постеснялись принять такой «иудин поцелуй» из Буковины, как комплимент фашистской газеты «Час»:

> Фильм «Тарас Трясыло» будет признан публикой и не может быть сомнения, что он получит признание всего культурного мира, потому что в нем идет речь о защите культуры, с одной стороны от желтой расы, с другой стороны от польских грабителей — магнатов. Фильм «Отоман Трясыло» — свидетельство нашей культуры, гордость Украины — это высочайшее достижение украинского творчества. [1]

Все эти фразы кулацко - петлюровская рука перепечатывала в журнале «Кіно».

В плане буржуазной идеализации «украинского национального героя» сделана и фильма «Кармелюк»: Фильма, в которой режиссер приложил все усилия, чтобы сделать из популярной революционной фигуры известного организатора крестьянских восстаний Кармелюка—национального героя. По Лопатинскому (режиссер фильмы), Кармелюк борется против польского пана Пигловского, отбирает деньги у польского ксендза, борется только против всего

[1] Журнал „Kino“ № 3, 1929 г.

польского. Национальное тут выступает на первый план. Националисты делают из «Кармелюка» свое знамя. Все делалось для того, чтобы фальсифицировать исторический процесс. В действительности этот процесс объективно свидетельствовал о том, что украинское панство, украинская буржуазия выступали в то время как классовая сила — сила, всегда идущая в союзе с польской и российской буржуазией на борьбу против революционного крестьянства.

Этой же идеей «безбуржуазности украинской нации» пронизана фильма того же Ф. Лопатинского «Василина» (по повести «Бурлачка» Нечуя-Левицкого, сценария двурушника М. Ялового). В этой фильме скромную идиллию украинской жизни разрушает также польский пан, профессор Ястшембський, одетый в польскую форму (чтобы не спутали с украинцем).

Показательно также то, что журнал «Кіно» активно реагирует на появление «Василины». Но какие же позиции занял журнал? Ответ на это дает целая «дискуссия» вокруг проблемы «классики на экране», и особенно показательно выступление некоей З. Бойдовой, которая в статье «Бурлачка» и «Василина» подтверждает, что «Бурлачка» совершенно чужда нам как своей идеей, так и мировоззрением автора, и вместе с тем в основу статьи автор берет тезис о том, что Нечуя-Левицкого нужно безусловно пропагандировать, нужно больше продвигать классиков на село. Правда, дальше сказано несколько слов о том «разрезе», в котором нужно подавать Нечуя-Левицкого. Но цену этому разрезу мы хорошо знаем, хотя бы из того факта, что сценарий «Василина» писал националист-двурушник М. Яловой.

Насквозь пропитана национализмом такая фильма, как «Жемчужина Семирамиды» режиссера Стабового, поставленная под непосредственным руководством ученого консультанта из фашистского СВУ проф. Слабченко, о чем и уведомляется зритель в начале фильмы. На первый взгляд эта фильма может показаться пробой оригинального жанра кинопародии, насыщенной юмором и иронией. Но все эти потуги на иронию и юмор в конце-концов сводятся к тому, чтобы высмеять в фильме турок, русских греков, но только не запорожцев. Последние в противовес всем трусам и негодяям показаны как основоположники города Одессы, как единственно хорошее войско, которое, охраняя честь казака, может разрушить все, даже крепости на своем пути. Если в показе турок, русских и других национальностей авторы стремятся как можно больше высмеять поступки персонажей, то в показе запорожцев господствует безоглядная идеализация и романтизация образов.

Героями сказочного легендарного эпоса, далекими от живой действительности, далекими от социальной борьбы, выглядят и гайдамаки в фильме «Злыва» режиссера Кавалеридзе.

Режиссер на том этапе своего творческого становления еще не оттолкнулся от националистической схемы, и в результате «украинский народ» в фильме «Злыва» борется против польского панства.

Элементы идеализации исторического прошлого, романтизации истории Украины обнаруживаются и в «Звенигоре» О. Довженко. Не случайно формалистическо-националистическая критика хотела сделать эту фильму своим знаменем, «глубоко национальной фильмой». Самую слабую сторону Довженко, его любование историческим материалом, его пассивное созерцание, вместо революционной марксистской трактовки,—формально националистическая критика использовала для пропаганды оппортунистически вегетарианских установок ко всему старому. Вот образец такого утверждения:

> «Не все старое, что умирает, пролетариат ненавидит. Кое-что он просто жалеет. Старое неумело да и просто не могло привести к смерти борца и бойца... Пускай же оно тихо умирает, не надеясь на наши рыдания, но и не ожидая с нашей стороны поругания» (М. Бажан).

Если ко всему этому прибавить целую группу законсервированных фильм или таких, которые имели большое количество идеологических срывов, то совершенно ясным станет насколько была притуплена классовая бдительность на фронте украинской кинематографии. Критика в целом не смогла скрыть националистически-петлюровских махинаций, не сумела сигнализировать об идейной опасности.

указание т. Постышева о том, что

> «притупление большевистской бдительности есть самая тяжелая своими последствиями вина партийных организаций Украины»,

непосредственно касается всего фронта национального культурного строительства, и в том числе фронта кинематографии, который не менее засорен классово враждебными элементами. Они проползли не только в режиссерский и актерский, состав наших кинофабрик. Они завоевали даже руководящие идеологические посты, с которых можно было давать «соответственные» теоретические установки.

Теория и практика журнала «Кіно» показательнейшим образом подтверждают то, что националистические элементы достаточно хорошо умели использовать и нашу прессу в своих целях. Тут безоглядно пропагандировались националистические «хвильовистские» лозунги ориентации на Запад, тут повторялась клевета об упадке искусства в советской России, в частности киноискусства. Они фактически прибрали к своим рукам дело кинокритики, маскируя свои шовинистские клыки в тогу «чистого», «формального» анализа.

Эти же буржуазные националисты стояли «на страже» такой идеологической продукции, как «Тарас Трясыло», «За монастырской стеной», «Василина». Всякие попытки критически подойти к этому нацдемовскому хламу объявляли... руссотяпством. Такими угрозами по адресу московской газеты «Кино» и обвинением в руссотяпстве ответил журнал «Кіно» на вполне справедливую критику московской газеты.

Советская кинематография, в том числе и кинематография украинская, имеет значительные достижения. Против этого не могут возразить даже наши враги.

Это потому, что только лишь в условиях диктатуры пролетариата, только в условиях создания бесклассового, социалистического общества искусство вообще, и в частности искусство кино, имеет неограниченные возможности могучего роста и развития.

Но не нужно забывать и того, что кинематография как самое массовое из искусств, как одно из могучих орудий идеологического влияния может быть только классовым искусством. Это хорошо учли враждебные элементы, которые расставили свои силы и на участке кинематографии. Известно же, что именно на этом участке проявили свои «таланты» разные фашистские пройдохи, вроде Тютюнника, Христового, Ялового, Черняка и подобным им.

Они так же, как «ученые» консультанты типа фашистов Ефремова, Слабченко и других (каждый по мере своих сил и возможностей), руководили, консультировали, редактировали и творили сценарии. Националистическим ядом они стремились разложить творческий коллектив советской кинематографии. На службу этим контрреволюционным целям была поставлена их практика и теория.

Тов. Попов М. М., выступая на ноябрьском пленуме ЦК и ЦКК КП(б)У, привел интересный документ, который свидетельствует о методах и формах вредительства националистической контрреволюции, в частности о методах вредительства на фронте национально-культурного строительства.

Националисты фальсифицировали классическую сталинскую формулу о культуре, национальной по форме и социалистической по содержанию. В практической работе националисты перевернули ее для того, чтобы создавать буржуазную националистическую по содержанию культуру, прикрываясь «социалистической формою».

Националистическая агентура в кино развивала теорию о том, что

> «кинематография есть художественная индустрия и как таковая вырастает на основе конкретной национальной культуры» (Е. Черняк).

Этот же Черняк в своих статьях о кино, восхваляя националистические фильмы типа «Тарас Трясило», «Василина», рекомендуя по этим фильмам «изучать старую Украину», дискредитируя настоящие революционные фильмы, которые, конечно, были не по вкусу националистам. Этот самый Черняк, одновременно развивал теорию отрыва украинского советского кино от братской русской кинематографии, борясь за «национальную культуру», то-есть культуру буржуазную[1].

К отрыву от братской русской кинематографии толкали творческих работ-

1 См. его статью в «Критике» № 5 за 1929 год.

ников и националистические критики типа В. Хмурого.

Расхваливая японскую буржуазную кинематографию за «оригинальность», В. Хмурый бросает такие камешки в сторону советской украинской кинематографии:

> «Счастливые японцы... Они имеют свою кинематографическую культуру, высокую и оригинальную. Своего киноактера. Японцы не ездят за умом на Запад. Имеют достаточно своего, чтобы не делать киноинсценировок из драм Островского. Это мы так небогаты кинематографией, что должны заниматься инсценировками на Одесской фабрике и показывать самодурство псковских мясников. Долго еще у нас не будет украинской кинематографии [1].

Эти высказывания достаточно ясно вскрывают классовый идеал идеологов фашистского, азиатского возрождения, по мысли которых японец — «человек с волею крепче стали», человек страны, «где нет страха индивидуальной смерти»[2].

Эти высказывания также ясно вскрывают националистическую суть его (В. Хмурого) «сарказма» и той зоологической ненависти к самому факту использования сочинений какого бы то ни было русского классика в кино. «Дальше от русской культуры!» — кричит В. Хмурый.

Безмерность нахальства и разнузданности этого «теоретика» национализма в искусстве показывает такая его выходка.

> «Должен напомнить вам тут, что крылатое «пролетарское содержание и национальная форма в искусстве» есть миф и плод того ума, который бросается между интернациональной природой пролетариата и национальными изменениями психики, культуры и фольклора»[3].

Теперь понятно, о какой украинской кинематографии заботится Хмурый, ссылаясь на примеры искусства фашистской Японии.

Интернациональное пролетарское содержание нашего искусства для наглого националиста только лишь «миф».

Вот как националисты использовали издательство «РУХ», во главе которого стоял контрреволюционер Березинский, использовали для пропаганды своих установок, для того, чтобы соответствующим образом влиять на практику советского искусства.

Но карта националистов бита.

Ноябрьский пленум ЦК и ЦКК КП(б)У, констатируя величайшие достижения в деле ликвидации прорыва по линии сельского хозяйства советской Украины, а также констатируя факты разгрома контрреволюционного национализма и националистического уклона, подчеркнул также значительный рост новой, социалистической культуры. «Колиивщина» — новая работа режиссера Кавалеридзе как большевистская историческая фильма является сокрушающим ударом по национал-фашистам и их союзникам — национал-уклонистам.

«Колиивщина», являясь глубоко интернациональным произведением, являясь примером марксистского освещения исторических событий в разрезе классовой борьбы, дает поражающий удар фальсификаторам разных мастей, которые прикрывают под тогою академического объективизма свою кулацко-петлюровскую пасть.

Заслуга режиссера Кавалеридзе заключается в том, что он, освещая исторические события 1767—1768 года, выводя на экране исторические фигуры, дает образы в их действительных реальных классовых интересах, в их реальном содержании.

> «Как в личной жизни мы разделяем, — пишет Карл Маркс, — то, что умеет и говорит о себе человек, и то, чем он действительно есть, что он делает, и даже в большей степени в исторической борьбе мы должны отличать фразы и продукты воображения от их действительного организма, от их действительных интересов, их фантазии от реального содержания» (К. Маркс. «18 брюмера Луи-Бонапарта»).

Буржуазная историография, все эти национал-фашистские ученые типа Грушевского, Яворского, Гермайзе и т. д.,

---

[1] В. Хмурый. «Заметки о театре, кино и пространственном искусстве, стр. 123, изд. «РУХ».

[2] Там же.

[3] В. Хмурый «Заметки о театре, кино и пространственном искусстве», стр. 7, изд. «РУХ».

перекраивали исторические революционные крестьянские движения в цвет «национального освобождения», «национальной революции», идеализируя буржуазно-кулацких вождей и выдавая их за «народных», национальных героев. Так была фальсифицирована история, так было освещено известное восстание крепостных 1767—1768 года против феодала, пана, против угнетателей. Выдавая Колиивщину за национальное движение, а буржуазных вождей за национальных вождей, буржуазная «наука» становилась тем самым на путь бесстыдной подтасовки фактов. Эта «наука» замалчивала то, что за колиивское восстание рядом с украинцами расплачивались своей жизнью также и русские, и поляки, и евреи. Все как участники революционного восстания.

Буржуазная историография замалчивала также и то, что колиивщина своим революционным острием была направлена против панства польского, украинского, против русского самодержавия. Недаром же эти реакционные силы так трогательно объединились общим фронтом против «колиив».

«Колиивщина» т. Кавалеридзе срывает все и всякие маски с феодально-крепостнической исторической действительности. Огромная заслуга автора фильмы состоит в том, что Кавалеридзе показывает зрителю и польского магната и украинского пана кулака, представителя казацких старшин в их действительной реальной сути, без грима и лакировки.

Стоит припомнить то, что контрреволюционные националистические элементы стремились сделать из «Колиивщины» националистически - буржуазное произведение. Все они в один голос кричали о «недиалектичности сценария, которая приводит к абсолютному развенчиванию вождей движения» (Речицкий).

Контрреволюционеру Речицкому, видите ли, не по вкусу развенчивание реакционной роли буржуазно-кулацких вождей Гонты и Зализняка. На поводу у этих националистов шел также и покойный Скрыпник, который утверждал, что «можно было дать иную характеристику Зализняку». Отсюда и было националистическое требование Герчака как председателя киносекции реперткома Наркомпроса «не ставить Гонту во враждебный лагерь». И если националистам не удалось направить «Колиивщину» по пути «Тараса Трясило», то это объясняется главным образом тем, что фильма закончена после исторического решения ЦК КП(б)У от 24. I. 33 года, после известного выступления Постышева на июньском пленуме ЦК КП(б)У.

Национализм в кинематографии разгромлен, но окончательно еще не добит. Об активизации националистов на этом ответственном участке фронта искусства в связи с заострением классовой борьбы говорят факты, указанные уже в нашей прессе.

Огонь по национализму нужно усилить. К этому обязывает нас историческое решение ноябрьского пленума ЦК и ЦКК КП(б)У, определившее местный украинский национализм как главную опасность на современном этапе в условиях УССР.

Итак, беспощадный огонь по национализму в кино!

Три фильмы[1]

И. Ф. ПОПОВ

1

Три фильмы на мотивы классических произведений одновременно вышли на экран. «Иудушка Головлев» реж. Ивановского (по сценарию К. Н. Державина), «Петербургская ночь» реж. Г. Рошаля и В. Строевой (по сценарию Серафимы Рошаль и В. Строевой), «Гроза» реж. В. Петрова (по его же сценарию).

Материалом для фильм взяты у Щедрина роман («Господа Головлевы»), у Достоевского две повести («Белые ночи» и «Неточка Незванова»), у Островского — драма («Гроза»). Тут речь, таким образом, не только об освоении классиков, но и об экранизации произведений либо чисто литературных, либо предназначенных для сцены. Значит, одновременно две серьезных проблемы и два рода трудностей для разрешения.

Вопрос об освоении классиков советской кинематографией решен давно. И решен положительно. Возвращаться к общей его постановке не будем. В решении отдельных конкретных случаев нас, естественно, прежде всего интересует выбор произведения для экранизации, трактовка темы — это по линии общественной ценности для нашего времени, — изображение характеров, обрисовка ситуаций, показ основных конфликтов — это по линии сохранения и использования богатства и глубины художественной выразительности, заключенной в классическом наследстве.

Относительно экранизации литературных и театральных произведений вопрос тоже решен и тоже положительно. Давно уж позади те времена, когда всем искусствам предлагалось учиться у кино, а кино отгораживалось глухой стеной от других искусств, боясь при позаимствованиях утратить свою великолепную «специфику».

О желательности экранизации больше не спорят. Но как экранизировать, какими правилами руководиться, какой мерой оценивать, — это область спорного. Поэтому здесь, прежде чем разобрать наши три конкретных примера экранизации, надо условиться об общей точке зрения. Сделаем это кратко.

Может ли быть экранизация самоцелью? — В том смысле самоцелью, что прежде всего будет поставлена задача наиболее полного перенесения литературного произведения на киноэкран. Разумеется, нет — не может быть самоцелью. Экранизируя, мы, может быть, делаем литературное произведение более известным для широких масс, но не популяризация — основная цель. Целью может быть только создание полноценного кинопроизведения. Все, что наносит ущерб достижению этой цели, одновременно вредит и всем второстепенным побочным целям, могущим при этом возникнуть. В том числе и цели популяризации. Обращаясь к классикам, мы ищем у них средств для того, чтобы создать хорошее самостоятельное кинопроизведение. А если мы создаем на основе классического наследства плохие фильмы, то никакие

[1] Звуковые фильмы „Иудушка Головлев", „Гроза" и „Петербургская ночь" — первые попытки советской звуковой кинематографии на пути „освоения классиков". Опыт создания этих фильм должен быть тщательно изучен и широко обсужден. Статьями тт. Попова, Россоловской и Волкова редакция открывает дискуссию о путях использования классической литературы в кинодраматургии и приглашает к участию в этой дискуссии творческих работников кино и кинокритиков.

Ред.

ссылки на популяризацию нас не извинят. Плохие картины можно делать и без помощи классиков.

Но если цель — создание самостоятельного кинопроизведения, то в каких отношениях это новое произведение должно быть с источником, откуда оно заимствуется?

Количественно материал литературного произведения и фильмы никак не соразмерен. Емкость фильмы меньше и мала вообще. Судить фильму нельзя с точки зрения того, насколько ей удалось или не удалось охватить весь материал или даже все значительное из литературного произведения.

Классическое произведение потому и классическое, что оно произведение высокого художественного достоинства. Оно органично. Оно литое из одного куска. Разумеется, у него своя идеология и своя направленность, и разумеется, все это не с позиций современности. Подойти же к классическому произведению наше искусство имеет право только во всеоружии мудрости нашего времени и с точки зрения потребностей нашего дня.

Что же делать? Элементарное решение: взять тему классического произведения, осмыслить ее на уровне нашего времени и дать ей соответственную новую направленность. Но новая направленность темы — это неизбежно почти всегда новое разрешение событий, то-есть ломка сюжета, новые же событийные разрешения могут вызывать довольно коренные изменения в поведении персонажей, а новое поведение персонажей начинает расшатывать прежнюю цельность образа.

Есть таким образом риск, пойдя за новой трактовкой темы, сломать всю образную ткань классического произведения. А это сопряжено обязательно с потерей того самого богатства, которое нас влекло к классике. Сочинять за классика образы, конфликты и положения — скверное сочинительство. Полезней и проще создать новое классическое произведение, не стесняя себя ни старым материалом, ни старыми идеями.

Выбор классических произведений для экранизации должен делаться с особенной тщательностью. Преувеличенная же надежда на то, что хорошая трактовка может быть главной гарантией создани вещи на уровне наших современных требований, создает склонность к малой разборчивости, к уменьшению требований, какие нужно предъявлять к конкретному образному материалу при выборе классического материала для экранизации.

При выборе классики для экранизации надо прежде всего иметь в виду конкретный образный материал: в нем богатство, в нем краски, в нем источник новых творческих находок и глубин при переводе на новую трактовку и на экранный вид воплощения. От этого материала трудно отрываться без риска впасть в агитпроповское сочинительство более или менее остроумных тематических трактовок... по поводу классического произведения. Трактовка — это основное и самое ценное, самое важное при экранизации классического произведения. Но именно трактовка, то-есть новое, свежее, глубокое понимание и освещение данного классического материала, а не подгонка нового материала. Тактовка — это отыскание нового в данном. Вот почему так важен выбор произведения для экранизации: не всякий образный материал поддается органичной, новой трактовке. А не органичная, не слитая с образами новая трактовка осуждена на мертвенность.

Новое кинематографическое произведение, возникающее как результат экранизации, должно быть эквивалентом своего литературного источника, но не тождеством ему. Мы должны найти в нем преимущественно на том же самом материале однородную направленность, однородный пафос, если имеем дело с экранизацией современного литературного произведения, идея которого вполне на уровне нашего дня, и должны найти на том же материале новую направленность, новый пафос органически слитый с материалом и по-новому в нем от-

крываемый, если имеем дело с произведением не нашей эпохи.

Требовать тождества в строении нельзя. Но нельзя терпеть коренного расхождения в материале и в основном наполнении. Тождество было бы механической пересадкой из области одного искусства в область другого: мы потеряли бы при этом всю силу особенности кинематографической изобразительности. Разрыв же в материале и наполнении заставил бы нас потерять то самое богатство, то самое золотое руно, на завоевание которого мы отправились в сферу классики.

Но как практически достигать этого эквивалента? Были попытки установить общие правила для этого. Например, т. О. Л. Леонидов, стоящий в общем в этом вопросе на правильной дороге, высказал в журнале «Советское кино» мнение, что надо стремиться к соответствию идее и образам, а не сюжету. Я думаю, что не может быть однообразных правил, приложимых одинаково ко всем произведениям. Бывает ведь и так, что основная соль вещи заключена в ее сюжете; в складках сюжетных поворотов при хорошей композиции вещи оказывается как раз впечатанной центральная идея произведения. Экранизация каждого литературного произведения должна делаться по собственному своему закону. Надо найти острие, наиболее разительное в произведении (будь то отдельные характеры, отдельные положения, центральная идея или ее подтекст), и создать его эквивалентное по силе выражение.

Таким образом пути многообразны. Выбор их безграничен. Можно сказать, перефразируя Л. Н. Толстого: все неудачные экранизации похожи одна на другую, а всякая удачная экранизация удачна по-своему.

2

Разберем теперь наши три конкретные экранизации.

Начнем с «Иудушки Головлева». В этой фильме совершенно небывалое явление: она очень точно воспроизводит сюжет романа. При экранизации литературных произведений этого почти никогда не бывает. Здесь же у Щедрина сюжет довольно разжижен; на первый взгляд в этом случае задача композиции сюжета при переводе романа на экран очень легка: достаточно сгустить разжиженное, тем более, что при ослабленности сюжета в романе сюжетные повороты заключают в себе все действенное, что относится к персонажам: Щедрин, вернее будет сказать, не распыляет свой сюжет, а наполняет промежутки между действиями либо анализом характеристик персонажей, либо образчиками «пустословия» Иудушки.

На первый взгляд сгущение сюжета должно здесь прекрасно разрешать всю задачу. Повидимому, авторам фильма так и казалось. Поэтому они отсекли от сюжета то, что с некоторым правом может быть отнесено у Щедрина к своего рода прологу; остальное же сюжетное воспроизвели с добросовестной точностью.

Такое решение вопроса, разумеется, гарантировало определенную степень удачи. Сюжет — великая вещь, особенно если его повороты заключают в себе характернейшие поступки действующих лиц. Здесь удача, или вернее какая-то ее степень, предопределена еще и тем, что как будто и характеры должны таким образом сохранить свои особенности и свой колорит. Налицо овеществленный роман. Щедринские персонажи, по Щедрину их поступки, на девять десятых щедринский диалог! Чего же больше!?

Однако здесь-то как раз и требовалось понять своеобразие щедринского романа. Соль романа — характер Иудушки. Иудушка пустословен и праздномыслен. Щедрин уделяет огромное место его пустословию и праздномыслию. Но это не распыление сюжета, это не промежутки между действиями — это основное течение, это основной стержень действенной пружины романа. В Иудушке весь сюжет, а все остальное средства для раскрытия Иудушки. Найти эквивалент щедринского романа на экране — значило не события воспроизвести, как они даны в сюжете; значило не сгустить сюжет (считаясь с меньшей емкостью фильмы), а воспроизвести характер Иудушки. Воспроизведение характера Иудушки задавало сценарию более трудную работу, чем простое сгущение сю-

жета. При такой задаче трудности экранизации были бы очень велики, возможности простого воспроизведения диалогов и ситуаций были бы очень скромны. Здесь над многим надо было поработать, чтоб найти кинематографическое разрешение задачи.

Можно спросить: а разве сгущение сюжета и воспроизведение характера Иудушки противоречат друг другу? — Нет, не противоречат. Подобного противоречия в настоящем художественнном произведении быть не может. Но, не противореча друг другу, эти две задачи очень далеки от совпадения. Отсутствие этого совпадения объясняется особенностями романа: главное в нем — описание и раскрытие характеров. И не всегда в действии, в больших событиях, а чаще в повседневных мелочах, в мечтаниях, в бесконечном словоистечении.

Лучше всего пояснить это примером.

Одно из сильнейших мест романа — это приезд второго (последнего) сына, Петеньки, к Иудушке с просьбой спасти его от последствий растраты. Иудушка уже привел к самоубийству одного из своих сыновей; теперь второй и последний тоже на пороге катастрофы.

Как сделан этот эпизод в фильме? Фильма, кажется, не упустила ни одного движения партнеров, такого движения, которое отмечено знаком проявления внешней действенности. Получился эпизод плотно сбитый, полный внешнего движения. Диалог дан на первый взгляд сжато и скупо. Но при всем этом выпало самое напряженное в характеристике Иудушки. Кульминация напряжения у Щедрина построена на сопоставлении мечущегося отчаяния Петеньки и звериного равнодушия Иудушки.

— Надо же мне как-нибудь выйти из этого положения! (Петенька).

Иудушка усмехнулся и посмотрел Петеньке в лицо.

— Надо, голубчик! — согласился он.

— Так помогите же!

— А это... это уж другой вопрос. Что надобно как-нибудь выйти из этого положения — это так, это ты правду сказал. А как выйти — это уж не мое дело.

Еще одно место. Петенька:

— Я прошу вас! Ежели у вас есть хоть капля чувства...

— Нет, нет, нет! Не будем об этом говорить! Пойдем в столовую: маменька, поди, давно без чаю соскучилась. Не годится старушку заставлять ждать.

И так на протяжении всего эпизода. Петенька, как затравленный, а Иудушка: «Что надо было высказать, то ты высказал. Я тоже ответ тебе дал. А теперь пойдем и будем чай пить. Посидим да поговорим, потом поедим...» Смятение и равнодушие, отчание и безразличие.

В этом сопоставлении и надо было искать принцип строения всех сцен эпизода. Это значило бы итти по пути выявления характера, а не по пути сохранения внешней действенности, внешних положений сюжета. В фильме же за внешней действенностью утеряно раскрытие той пружины в характере, которая определяет все действия персонажа.

Или еще один небольшой пример.

У Щедрина Иудушка, предаваясь злопыхательским мечтаниям, фантазирует, запершись в своем логовище, как он поймал бы мужичка на порубке леса, как захватил бы он мужицких кур в своем овсе, как мужичку одалживает он рожь под ростовщический процент. У Щедрина все это работает на нарастание усиливающегося отъединения Иудушки от реального мира, на вырождение его в злобного фантаста.

В погоне за действенностью фильма переносит эти мечтания в реальный план. Получились очень бедные и скудные сцены. Надо же было, идя по пути раскрытия характера, очень сильно остановиться на обрисовке этой последней стадии эволюции характера Иудушки. Надо было проявить кинематографическую изобретательность, для того чтобы достичь этого кинематографическими средствами. Все движение, все действие романа укреплено как раз на движении характера Иудушки; не разглядеть этого последнего движения — значит утерять главное.

Таким образом основное жало гениального произведения Щедрина отсутствует. Острие основной направленности романа притуплено. Пафос вещи несобран, рассеян. За верностью сюжету утекло между пальцев то подпочвенное течение, которое в романе

Арт. В. Гардин и Т. Булах в фильме «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

делает наростание действия. За верностью воспроизведения поступков Иудушки расплылась его трактовка, без ощущения трактовки как будто сломалась главная пружина, которая осмысливает для нас все разнохарактерные действия этого персонажа.

Объяснимся подробней. Щедринский Иудушка — скупец. Но это не Плюшкин, не Гарпагон. Иудушка — стяжатель, но это не пушкинский «Скупой рыцарь», не предприимчивый Изидор Леша (у Мирбо), не Гранде (у Бальзака). По вине Иудушки вокруг него, от руки его, совершаются злодейские преступления, но он не деятельный злодей, идущий к ясно осознанным целям; это не Макбет какого-то заштатного уезда. Иудушка — лицемер, но это не Тартюф, этот пункт Щедрин сам оговаривает, что мол н е Т а р т ю ф.

В Иудушке есть еще одно, что собирает все эти черты вместе и дает им до жути потрясающее единство. А в фильме этого единства как раз и не дано. Гардин — прекрасный актер; но он играет скупца, стяжателя, злодея и лицемера. А объединяющего «пафоса» этого характера ему не удается сыграть, потому что в общем строении вещи не оказалось места для этой основной трактовки.

Что же такое для Щедрина Иудушка?

«Это был человек, который пуще всего сторонился от всяких тревог, который по уши погряз в тине мелочей самого паскудного самосохранения и которого существование вследствие этого нигде и ни на чем не оставило после себя следов. Таких людей довольно на свете, и все они живут особняком, не умея и не желая к чему-нибудь приютиться, не зная, что ожидает их в следующую минуту, и лопаясь под конец, как лопаются дождевые пузыри. Нет у них дружеских связей, потому что для дружества необходимо существование общих интересов; нет и деловых связей, потому что даже в мертвом деле бюрократизма они выказывают какую-то уж совершенно нестерпимую мертвенность». (Щедрин, т. II, стр. 193, изд. Маркса, 1900 г.)

Что бы ни случилось, Иудушка уже к о в с е м у готов заранее. Он знает, что ничто не застанет его врасплох и ничто не заставит сделать какое-нибудь отступление от той сети пустых и насквозь прогнивших афоризмов, в которых он запутался с головы до ног. Для него не существует ни горя, ни радости, ни ненависти, ни любви. Весь мир в его глазах есть гроб, могущий служить лишь поводом для бесконечного пустословия.

Я бы сказал, что Иудушка есть социальный солипсист. Солипсизм в теории познания есть отрицание всякого действительного существования кроме

существования познающего субъекта, проще говоря — кроме своего собственного. Иудушка не философ и о философском солипсизме не слыхал, но вся его «паскудная» практика исходит из убеждения, что реально только его собственное существование. Это не индивидуализм, а его предельное выражение, его утонченнейшее вырождение.

Нарастание романа и идет как раз по линии того, что Иудушка все больше и больше замыкается в своем фантастическом мире и начинает совершенно отрицать окружающую его действительность.

> «Всякое общение с действительною жизнью прекратилось для него. Ничего бы не слышать, никого бы не видеть — вот чего бы он желал». «В кабинете один-на-один с самим собою он чувствовал себя полным хозяином, имеющим возможность праздномыслить сколько душе угодно. Подобно тому, как оба брата его умерли, одержимые запоем, так точно и он страдал тою же болезнью. Только это был запой иного рода — запой праздномыслия. Запершись в кабинете и засевши за письменный стол, он с утра до вечера изнывал над фантастической работой: строил всевозможные несбыточные предположения, учитывал самого себя, разговаривал с воображаемыми собеседниками и создавал целые сцены, в которых первая, случайно взбредшая на ум личность являлась действующим лицом». Иудушка «всегда вообще был мелочен и наклонен к кляузе, но благодаря его практической нелепости никаких прямых выгод лично для него от этих наклонностей не получалось. Он надоедал, томил, тиранил (преимущественно самых беззащитных людей, которые, так сказать, сами напрашивались на обиду), но и сам чаще всего терял от своей затейливости».

Щедрин показывает, как эти свойства все больше и больше переходят на «отвлеченную фантастическую почву». Идя по этой линии нарастания, роман рисует нам нигде в мировой литературе не нарисованный с такой силой образ человека, порвавшего всякие социальные связи, всякие намеки на общение с окружающими (на деятельное общение). В романе линия нарастания идет так: Иудушка вначале просто носитель всего, что концентрировано в индивидуализме, в привязанности к своей, частной собственности, а затем этот индивидуализм, эта симфония частнособственнического инстинкта доходит до бешеной взвинченности, до пароксизма, до разрыва всяких связей с живой действительностью. Иудушка — самая страшная, самая трагедийная, самая омерзительная маска частнособственнического индивидуализма.

И вот этого-то пафоса вещи и этой направленности в характере основного персонажа фильма не передает. Отсюда все грехи. Из них самые большие: отсутствие ощутимого идейного и эмоционального стержня, рассыпанность конструкции, неподвижность, однотонность, однообразный уровень напряжения.

Характерно, что единственная попытка отойти от сюжета, как он сделан в романе, дает как раз снижение основного замысла Щедрина. Ввод помещицы Галкиной (упомянутой у Щедрина в одной фразе) в качестве наследницы Иудушки смещает сильнейший щедринский финал, который в романе работает на показ полнейшего отмирания живых соков дворянского рода Головлевых, после того как вырвана социальная база, их питавшая. Попытка ввести сюда своего рода Лопахина (из «Вишневого сада») осталась немощной и схематичной, да она эмоционально и идейно здесь лишний привесок.

Таким образом, несмотря на мастерство Гардина, играющего роль Иудушки, несмотря на прекрасную игру почти всех остальных актеров, несмотря на то, что фильма сохраняет почти всю полнокровность ситуаций романа, всю характерность персонажей (кроме главного), картина утеряла самое основное в романе — изображение трагического вырождения частнособственнического индивидуализма в бесплодный смердящий социальный солипсизм. А как раз трактовка темы и всей сюжетной канвы в духе изобличения глубочайшего падения человече-

ской личности, развившей в себе до крайних пределов частнособственнические инстинкты, и была бы пониманием классического наследства в данном произведении на уровне передовых воззрений нашего времени. На пороге в бесклассовое общество это была бы не историческая, а актуальная трактовка.

3

Перейдем теперь к «Петербургской ночи». В этой картине сочетаются, как мы сказали, мотивы двух повестей Достоевского. Но трактовка и общее тематическое освещение сделано не по Достоевскому, а в ином, несвойственном писателю разрезе. Все то, что у Достоевского взято в плане психологии отдельных лиц, в фильме подано в социальном плане.

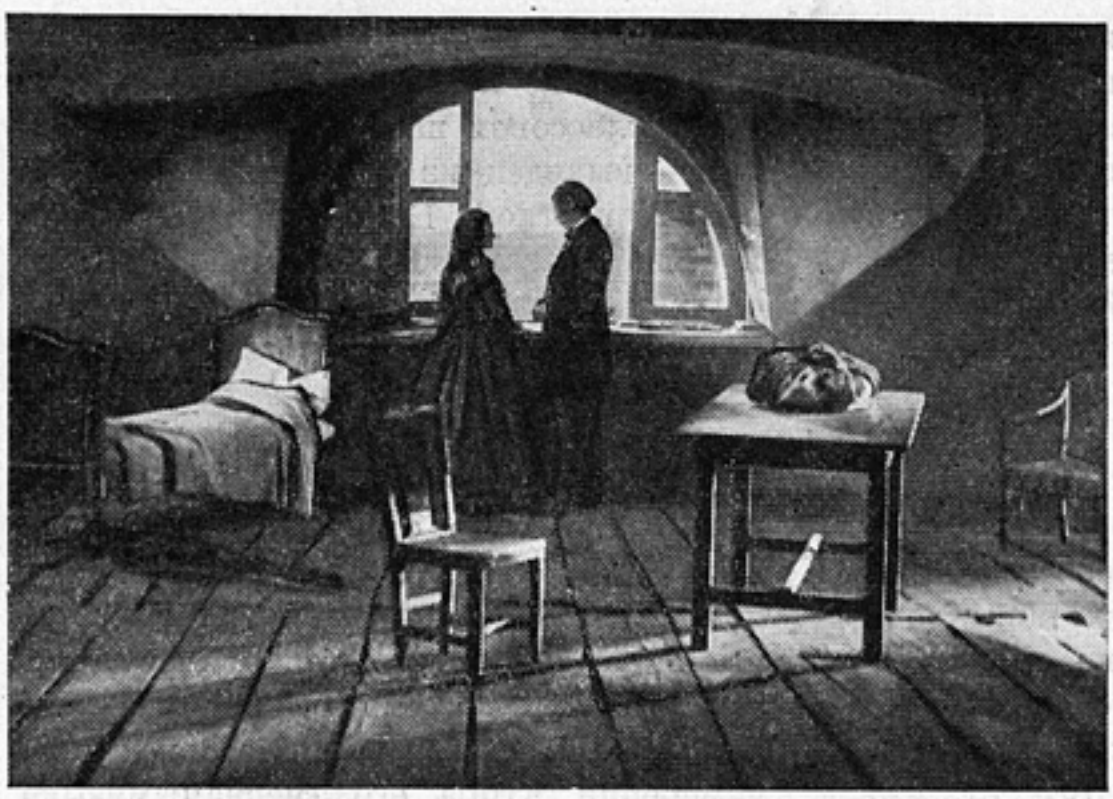
Сближение, сопоставление «Белых ночей» и «Неточки Незвановой» совершенно закономерно. У Достоевского эти две вещи перекликаются друг с другом. Они и написаны одна вслед за другой. «Белые ночи» появились в 1848 году, а «Неточка Незванова» в 1849 году. В «Белых ночах» Достоевский раскрывает тему бездеятельной или, как он выражается, «неподвижной идеи», мечты, фантазии, неоплодотворенной трудом, практикой, потерявшей «всякий такт, всякое чутье в настоящем, действительном». В «Неточке Незвановой», в той части, где идет рассказ о музыканте Егоре Ефимове, это драма гибнущего таланта, скованного «неподвижной идеей», «беспрерывной мечтой» о собственном гении художника «заблудившегося в собственном сознании о самом себе».

Внутренний облик мечтателя из «Белых ночей» и Егора Ефимова из «Неточки Незвановой» родственны друг другу. Мечтатель не нашел точки для приложения своего таланта в жизни; Егор обесплодил свой талант бездеятельной мечтой о легком признании. В трактовке своей темы «Петербургская ночь» берет эту близость мотивов двух произведений Достоевского за отправную точку, но дает совершенно иной фон для событий и совершенно иное разрешение для финала. И этим картина достигает совершенно самостоятельного, независимого от повестей Достоевского, своего идейного наполнения.

Тема «Петербургской ночи» — это тема о художнике и его среде, об искусстве и его классовом назначении. Егор Ефимов — выходец из народных низов; он полукрепостной. Но он смотрит на искусство глазами тех, кому его талант служит праздной потехой. Он ищет признания своему искусству у господствующего класса, у угнетателей, тогда как в его искусстве звучат горе и гнев угнетенных, из среды которых он вышел. Естественно, он не находит признания. Петербургская ночь, рабская ночь его душит. Приниженное рабское состояние убивает его талант. Ему кажется, что искуство его никому не нужно. Но это не так. Независимо от намерений Егора его гневная музыка находит почву и обретает слова в песне борцов, подготовляющих «всероссийский бунт». Таким образом под конец художник находит свою среду, свой класс; происходит слияние мечты и действительности; идея перестает быть «неподвижной», а сама двигает практику.

Такова трактовка. В ней есть самостоятельная мысль, есть попытка смелого освоения материала, взятого у классика. Кроме того есть попытка дать материал классика в известной перспективе. Ефимов представлен не как исключение. Ефимов обобщен. Рядом с ним мы видим писателя, не бунтующего, как Ефимов, а примирившегося, но растрачивающего, как и Ефимов, свой талант в безнадежном пьянстве. Падение Ефимова в «Петербургской ночи» — это не падение просто буйной, неприспособленной к трудовой дисциплине натуры художника (как у Достоевского), а прообраз социальной судьбы Николая Успенского, Мусоргского, Решетникова, Левитова и др., раздавленных жутью петербургской ночи, нависшей над всей царской Россией.

Эта трактовка очень интересна. Но такой коренной отход от материала классика предъявляет очень большие требования ко всей ткани заново строящегося произведения на иной трактовке. Авторам «Петербургской ночи» надо было бы для своих трактовок найти выражения в характерах и ситуациях. Авторы так далеко отошли от трактовок Достоевского, что не смогли (из-за риска сделать схематичной всю свою идейную ткань) воспользоваться образами, как они нарисо-



Арт. К. Тарасова и Добронравов в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

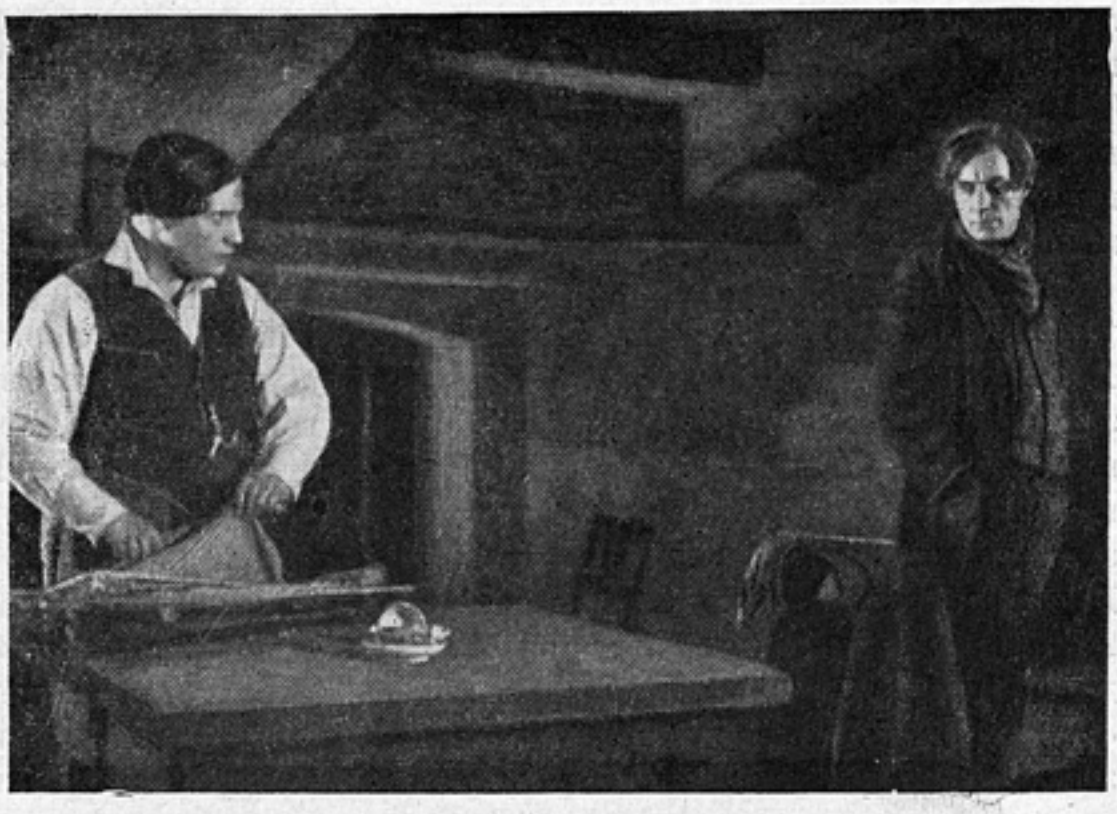
ваны в повестях писателя. А создать свои собственные цельные образы им не удалось. Но так как они оставили в большинстве неприкосновенными ситуации повестей, то груз новой трактовки пал больше на слова, на реплики. И если здесь не получилось неудачи, то только потому, что авторам удалось хорошо обрисовать общий фон и среду, в которой действует Ефимов.

Сравнение уроков «Иудушки Головлева» и «Петербургской ночи» показывает нам, что в первой картине в погоне за верностью характеров и положений, которые даны в классическом материале, утеряна трактовка с точки зрения нашего времени (несмотря на то что у самого классика даны все элементы для такой углубленной трактовки), тогда как во второй картине в погоне за самостоятельной трактовкой, для которой нет достаточных элементов у самого классика, в значительной мере утеряны яркие краски богатой классической палитры, и оказались обедненными выведенные характеры, хотя достигнута стройность общего замысла.

Можно считать подходы к «Иудушке Головлеву» и к «Петербургской ночи» в некотором роде двумя противоположными друг другу приемами. В первом приеме больше гарантируется передача богатства красок классика, во втором—большее осмысливание классического материала с наших позиций. Разумеется, это противоположение условно. В действительности оно смягчено тем, что в «Иудушке Головлеве» есть элементы объединяющей трактовки, а в «Петербургских ночах» есть элементы образной ткани по классику.

4

Автор фильма «Гроза» В. Петров пытается стать вне этих двух противоположных тенденций. И вместе с тем стремится отстоять себе определенную свободу действий. Он целиком воспроизводит основные характеры так, как они даны в драме Островского; почти без изменений им взяты Катерина, Тихон, Кабаниха, Дикой, Борис странница. Ретушь новой трактовки характеров коснулась только Кудряша и Варвары. Автор фильмы сохраняет в неприкосновенности всю событийную ткань драмы; естественно поэтому, что сохранены и все основные конфликтные положения, которые взяты в таком же разрешении, как и в пьесе Островского. Правда, события развернуты на иной фактуре, но это сделано с тем, чтоб использовать средства, какие дает кинематография для обогащения и разнообразия в обрисовке фона, среды и места действия. Фильма вводит новый материал в виде венчаний и свадьбы Катерины и Тихона, дает показ торговых рядов, лавки Дикого, знакомит нас с городским купечеством в воскресный день на прогулке и, самое главное, обильно развертывает церковные сцены. Однако этот ввод нового материала объясняется не



Арт. Горюнов и Добронравов в фильме «Петербургск. ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

просто соображениями об использовании формальных средств, какие находятся в распоряжении кинематографа. Нет, этот новый материал обоснован тематически, он очень крепко введен в русло центрального подтекста Островского и вполне уложен в рамки того оттенка толкования, какой вводит автор фильмы в тему классической драмы.

В чем же заключается этот оттенок? По нашему мнению, он не противоречит основной тематической установке Островского, но зато совершенно расходится с теми обычными представлениями об образе Катерины, какие установились у нас со времени добролюбовской оценки ее: «луч света в темном царстве».

У Островского образ Катерины как характера, как индивидуальности, сложен. В ней есть прямота, цельность, протест, самостоятельность, разлад со средой и вместе что-то похожее на фатализм, какое-то очень глубокое приятие законов той среды, того темного царства, против которого протестует ее цельное и честное чувство. У Островского в Катерине сочетается покорность с восстанием. Здесь невольно вспоминается характеристика, какую Ленин дал толстовскому непротивленству как выражению психологии той части крестьянства, которая «плакала и молилась, резонерствовала и мечтала», поднималась иногда на борьбу, а «затем становилась под расстрел, ложилась под розги, впрягалась снова в ярмо». Так вот и Катерина плачет и молится, резонерствует и мечтает, восстает и покоряется.

В фильме Катерина трактуется с точки зрения социальной. И с этой точки зрения фильма сгущает те ее черты, которые характеризуют ее отнюдь не как «луч света в темном царстве», а скорее как утонченный идеологический продукт этого царства. Катерина по фильме катрожник, уверовавший в закономерность свой каторги, но бессильный ее вынести. Катерина носит в самой себе, в своих самых глубоких верованиях ту палку, которой бьют слабых сильные темного царства: Дикой и Кабаниха. Катерина верит в святые узы брака. Катерина верит в святость свекровьиной и мужниной власти над нею. Катерина живет по тем религиозным правилам, которые темное царство проповедует, но в которые само перестает верить. С этой точки зрения закономерно начало фильмы с венчанья, как закономерно и обильное обыгрывание сцен в церкви. В фильме церковь показана во всей ее утонченной реакционной роли. В драме Катерины церковь ощущается как верный страж, который стережет добро и рабов темного царства

лучше, чем крепкие замки и лютые псы.

Мне кажется, эта трактовка Катерины интересна для нас и представляется вполне верной с позиций нашего времени.

Однако в подходе к материалу есть у В. Петрова спорные моменты. В фильме нет просвета, нет эмоционального разрешения в бодрой перспективе. Негодуя против темного царства, зритель ищет противоборствующих ему. Противоборствуют же ему только беспринципные пошляки Варвара и Кудряш, поэтому невольно фильма может свой уровень отождествить с уровнем этих двух персонажей или же внушить зрителю симпатии к их пошлости. И то и другое, разумеется, означало бы очень большую дезорганизованность и расщепленность в основном восприятии общего идейного наполнения данного произведения искусства.

Некоторые считают, что вся беда идет от того, что выпал Кулигин. Нам кажется, что это не так. Кулигин, несомненно, выполняет в пьесе Островского большое назначение. Кулигин для Островского не только фон, как думают некоторые. Он несет «просветительскую» и «гуманную» идею через всю пьесу. Его назначение таким образом моторное. Но вместе с тем он не включен непосредственно в интригу. Критика по поводу фильмы высказывала предположения, что Кулигин исключен из фильмы как раз по тем соображениям, что он у Островского вне сюжета. В. Петрова упрекали за непонимание значения Кулигина для обрисовки фона, за ретушовку проницательности Островского, нарисовавшего в Кулигине зловещий силуэт, несущий гибель самодурству Диких и Кабаних. Эти упреки, по-моему, незаслужены. Кулигин живет только как силуэт «просветителя», как человек верящий в силу «разума и света». Вне этого в нем нет обаяния. Действенного протеста в нем нет. Но на что годен такой Кулигин? На «гуманную» направленность пьесы. А разве мы требуем такой направленности от фильмы? Разумеется, нет. А если нет, то со всех точек зрения В. Петров поступил хорошо, убрав Кулигина. Кулигин потребовал бы либо сложной трактовки, либо полемического опровержения; ввод его излишне засорил бы фильму.

Но другое дело необходимость найти перспективу в фильме. Нужно ли было итти на сочинительство бодрых привесков или бодрых концовок? Не думаю,— это значило бы снизить уровень всей композиции: это была бы линия наименьшего сопротивления. Здесь возможно была бы только одна перспектива —

Арт. Алла Тарасова в роли Катерины, «Гроза», реж. Петров, оператор Гарданов

АРТ. ЗАРУБИНА И ЖАРОВ В ФИЛЬМЕ „ГРОЗА“, РЕЖИССЕР В. ПЕТРОВ, ОПЕРАТОР ГАРДАНОВ

АРТ. ДОБРОНРАВОВ И КОСТОМОЛОЦКИЙ
В ФИЛЬМЕ „ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ“,
РЕЖ. РОШАЛЬ, ОПЕРАТОР ФЕЛЬДМАН

Арт. Алла Тарасова в роли Катерины «Г р о з а», реж. В. Петров, оператор Гарданов

опорочить все «темное царство» без исключений и дать зрителю под конец такое ощущение, которое захотелось бы выразить словами: будь ты проклято, темное царство! Перспектива была бы и в том, если бы удалось сильней подчеркнуть двойственность в характере Катерины; если бы хоть в некоторые моменты зритель мог бы почувствовать в Катерине возможность восстания против темного царства, на мгновение слиться с ней в этом протесте, чтоб затем вынести от этих бодрящих разрешительных мгновений впечатление и жалости и трезвого гнева по отношению к Катерине и усугубленной вражды к темному царству.

Перспектива получила ложное направление в фильме оттого, что Кудряш и Варвара, несмотря на то что шаржированы, все-таки не опорочены. Шаржирование Варвары и Кудряша в фильме беззлобно. Они оба могут возбудить симпатии молодостью, непокорностью. На самом же деле они еще большая гниль, чем Кабаниха и Дикой. Их надо было не шаржировать только, надо было рассорить зрителя с ними, надо было вырыть пропасть между ними и Катериной, надо было дать ощутить в них Кабаниху и Дикого.

Тогда иное звучание приобрел бы и образ Катерины. При теперешней трактовке Кудряша и Варвары зрителю невольно хочется сказать Катерине: посмотри на этих жизнерадостных людей; сбрось бытовые путы, как сбросили они во имя себялюбивых услад, — тогда как надо было вести концовку на такое ощущение образа Катерины, когда хотелось бы ей сказать: отчего в тебе нет силы подняться против окружающей мерзости? Ты достаточно крепка, но не туда направляешь свою крепость. Возможности к такой трактовке перспективы могли быть найдены, кажется нам, в последней сцене Катерины с Борисом, сейчас в фильме использованной половинчато, нерешительно и вне яркой направленности.

★

В заключение мы могли бы сказать, что выбор всех трех произведений для экранизации вполне удачен, что трактовка темы стоит очень высоко в «Грозе», очень своеобразна в «Петербургской ночи» и отстает от романа в «Иудушке Головлеве», что по части сохранения и использования богатства и глубины художественных образов «Иудушка Головлев» и «Гроза» хорошо справляются с классическим наследством и хуже делает это «Петербургская ночь».

Во всяком случае, сделаны очень серьезные шаги на пути экранизации классиков. Разобранные нами три опыта показывают, что наша кинематография с этим делом справляется.

„Иудушка Головлев“

В. РОССОЛОВСКАЯ

В советской кинематографии неоднократно пытались использовать классическое литературное наследство. Однако «поправки» к классикам, «изменение исторической перспективы» обычно не удавались. Фильмы «Бела» и «Максим Максимыч», «Капитанская дочка» и особенно «Мертвый дом» дали горький опыт опошления и снижения величайших творений Лермонтова, Пушкина, Достоевского.

Новая попытка экранизации литературного наследства удалась в значительно большей степени.

В литературе 50—80-х годов XIX века Щедрин (М. Е. Салтыков) занимает то исключительное место, которое роднит нас с ним более, нежели с другими писателями прошлого века. Всем известные высказывания Ленина о необходимости изучения и продвижения в массы лучших достижений буржуазной культуры едва ли не в первую очередь относятся к Щедрину. Литература «старой» революционной народнической демократии, к которой Ленин относит и Щедрина, должна быть критически освоена в первую очередь.

В советском литературоведении давно уже ведется серьезная, тщательная разработка литературного наследия Щедрина. Ряд материалов, опубликованных в «Литературной газете» за 1932 год в № 30 и за 1933 год в № 1, в журнале «Литературное наследство» (кн. 3) и более ранние работы Ольминского, Яковлева, Евгеньева-Максимова по-новому освещают жизнь и работу великого художника и мыслителя. Щедрина переиздают, комментируют, вводят в школьные программы.

Пропаганда Щедрина, его идей через художественную кинематографию—один из лучших способов сделать сокровищницу щедринской мысли «достоянием масс».

Но как это сделать? Как заставить Щедрина зазвучать с экрана по современному? Что именно в творчестве Щедрина нам особенно близко и дорого?

На эти вопросы можно ответить только в результате тщательного, глубокого изучения Щедрина, его эпохи, его среды и взаимосвязей писателя с ней.

Без этого нельзя и судить о том, верно или не верно был экранирован в 1933 году роман «Господа Головлевы» и какова собственно фильма «Иудушка Головлев».

ЩЕДРИН СРЕДИ СОВРЕМЕННИКОВ

М. Е. Салтыкову, помещику и крупному губернскому чиновнику, пришлось стать свидетелем величайших социальных потрясений русской действительности середины XIX века. Массовое разорение поместного дворянства, капитализация его некоторых слоев, быстрое обогащение «чумазого» — русского капиталиста-промышленника — наконец, реформы 1861 года, народническое движение разночинной буржуазной интеллигенции — все это были события, определившие судьбу русской буржуазной революции, предвещавшие дальнейшие пути развития и гибели капитализма в России.

В литературе и общественной мысли 60—70-х годов можно наметить несколько основных течений, игравших во всех этих социальных потрясениях далеко не маловажную роль.

Аристократическая дворянская радикальная литература (Тургенев) усили-

вала свои реакционные тенденции во второй половине XIX века.

Художественный реализм Толстого сразу же обнаружил свои неискоренимые противоречия, ибо Толстой искал разрешения общественных противоречий в модернизированной христианской философии.

Реакционное славянофильство Лескова и христианское юродство Достоевского, отказавшегося от всех своих революционных увлечений, сломленного, смятого ссылкой и каторгой, где провел он девят лет [1], звало к покаянию, к патриотизму, к смирению перед реакцией.

Передовая для своего времени литература утопического социализма (Чернышевский «Что делать») и революционного народничества (Успенский) к 80-м годам неизбежно должна была зайти в тупик, подобно тому, как зашло в тупик народническое революционное движение.

Следует учесть и ту либерально-буржуазную «тенденциозную» беллетристику 60—70-х годов, которая проповедывала умеренно демократические идеалы, семейную добродетель и чистоту нравов. Сюда можно отнести произведения В. Крестовского (псевдоним Н. Д. Хвощинской), Боборыкина, сюда же относятся апофеозы «честному труженику» Л. Михайлова (псевдоним Л. К. Шеллера) и слащавые творения К. Станюковича.

Если к этому прибавить бездарные романы мракобесов Клюшникова и Маркевича [2], то позиции современников М. Е. Салтыкова будут более илл менее ясны.

Естественно, что в этой среде М. Е. Салтыков занимал совершенно особое место. Его симпатии к сатирику Курочкину, к Некрасову, к некоторым народникам-беллетристам и публицистам, печатавшимся в «Отечественных записках» (легальном органе народничества), «Современнике» (органе радикальной мелкой буржуазии), были свидетельством последовательного отношения Салтыкова к современной ему общественной жизни.

Правительственная реакция, обрушившаяся на русскую общественность и революционное движение после выстрела Каракозова, закончилась разгромом террористической «Народной воли». Гибнут Желябов, Кибальчич, Перовская. Аресты и провалы следуют вплоть до 90-х годов.

Реакция, возглавляемая в политике Победоносцевым, Д. Толстым, Игнатьевым, в литературе и публицистике Катковым, снискавшим себе печальную известность прославленьем Муравьева-вешателя, бешеной травлей участников польского восстания 1863 года [1] и литературным крестовым походом против Чернышевского, пресекает всякое проявление революционной мысли.

> «Чем старее делаемся мы, тем умеренней становятся наши взгляды» — писал в 1884 году осужденный царским судом двадцатичетырехлетний поэт Якубович.

История гонений на Щедрина стала теперь общеизвестной благодаря трудам В. Евгения-Максимова. Эту историю нет нужды здесь приводить.

В эпоху всеобщего разочарования и трусливого перерождения Салтыков как публицист, беллетрист и редактор «Отечественных записок» занимал исключительные, едва ли не самые передовые литературные позиции.

С огнем истинно революционным он громил бездеятельного и вялого в политическом отношении Тургенева, громил «не взирая на лица» таких титанов, как Лесков и Толстой, укоряя последнего в пособничестве «консервативной партии».

По отношению к реакционной литературе он был совершенно нетерпим и беспощаден:

> «Сколько нынче гаду в нашу литературу наползло, — писал он в «Круглом годе» в 1879 году, — столько наползло, что вчуже страшно становится.
>
> «Кружатся, хохочут, ликуют, брызжут слюнями... Иной всю жизнь в ретираде сидел, заплесневел, отсырел, думал: до гробовой

---

[1] Достоевский вернулся с каторги в Петербург в 1860 году.

[2] Оба писателя, Клюшников — в романе «Марево», Маркевич — «Марина из Алого Рога», заставляют своих героинь (народницу и нигилистку) «раскаяться» в заблуждениях и стать «на стези» добродетели как семейной, так и общественной.

[1] Статьи Каткова в газете «Московские ведомости» и в «Русском вестнике» по польскому вопросу.

доски мне в сем месте на стен
писать суждено — и вдруг почувствовал, что момент его наступил. Выходит оттуда весь пахучий и голосом, напоминающим местное урчание, вопиет: «А позвольте вас, милостивые государи, допросить, по какому случаю вы унывать изволите?...»

Строки, густо посыпанные «аттической солью», относились к самым неопровержимым авторитетам.

Отношение Салтыкова к правительственной и либеральной официальной русской прессе выражено в тех обильных насмешках, которые рассеяны по его художественным произведениям. Серия печатных органов российских «пенкоснимателей» позволяет видеть через сатирическое название газеты и журналы, современные Салтыкову. Таковы газеты и журналы: «Еженедельные плевки», «Вестник пенкоснимателя», «Пенкоснимателъ нараспашку», «Словесное удобрение», «Пригорюнившись сидела», «Истинный российский пенкодержатель», «Нюхайте на здоровье», «Помои» и т. д.

Некоторая близость Салтыкова к философии Чернышевского, Фурье, Фейербаха, признание за человеческой природой тенденций к совершенствованию или дегенерации (нравственному и физическому вырождению) в зависимости от условий социальной среды[1] все же не сделали Салтыкова последовательным утопистом. В начале своей литературной деятельности он принимает учение великих утопистов с большими поправками, а к периоду развернутой литературной деятельности критикует утопизм Фурье как теорию безплодную.

«Читая роман Чернышевского «Что делать?», я пришел к заключению, что ошибка его заключается именно в том, что он черезчур задался практическим идеалами. Кто знает, будет ли оно так? И можно ли назвать указываемые в романе формы жизни окончательными? Ведь и Фурье был великий мыслитель, а вся прикладная часть его теории оказывается более или менее не состоятельной и остаются только неумирающие общие положения» («Забытое письмо Салтыкова». Из писем к Утину, адвокату и публицисту-современнику. 2 января 1881 года).

Демократические идеалы Салтыкова были другого порядка, нежели социалистов-утопистов, хотя влияние Чернышевского и Фейербаха на творчество Салтыкова бесспорно.

С большими поправками принимал Салтыков и народничество 60—70-х годов. В очерках «Мироеды» и «Хозяйственный мужичок» (книга «Мелочи жизни») он анализирует с удивительной проницательностью русскую крестьянскую общину и устанавливает в ней неизбежность классового расслоения, пауперизацию бедноты, превращение «хозяйственных мужичков» в зажиточных, неизбежность появления сельского капиталиста-«мироеда», кулака. В романе (если это можно назвать романом) «Убежище Монрепо», во многих других очерках («Столп», «Кандидат в столпы» и др.) и публицистических работах Салтыков предвещал и констатировал приход «чумазого», Разуваева, Колупаева, Дерунова, русского промышленника и кулака. Он понимал, что массам придется еще пережить эпоху «чумазого», что, возможно, это и к «лучшему» и что пройдут «десятки лет», прежде чем не будет ни дворянина, ни «чумазого». Все это понимал и высказывал Салтыков в эпоху, когда только складывались первые рабочие организации. Мучимый тяжелыми болезнями, Салтыков умер в 1889 году, за год до создания первых крепких социал-демократических, марксистских кружков. Русской общественной мысли предстояло еще пережить эпоху легального марксизма, с одной стороны, и заложить камни первой марксистской нелегальной организации в «группе Освобождение труда» — с другой. И только в середине 90-х годов в Питере возникает та марксистская группа, которая выросла в «Петербургский союз борьбы за освобождение рабочего класса» под руководством Ленина.

К этим первым марксистам 80-х и 90-х годов, несмотря на свое просветительство, фейербахианство, отрыв от революционной практики, Салтыков был значительно ближе (особенно в аграрном вопросе), нежели к эпигонам народничества той же эпохи.

[1] «Итоги» и «Введение» к книге «Мелочи жизни».

Именно потому вокруг него так сгустилась общественная атмосфера к концу 70-х годов. Именно поэтому его забывала, замалчивала современная ему критика.

> «Десница Каткова простерлась надо мной, — пишет Салтыков в одном из своих писем. — Я изгой в русской литературе, изгой, о котором даже Краевский вспоминает лишь по случаю получения дивидента по «Отечественным запискам...» [1].

Салтыков умер официально непризнанным.

Но зато не официально он был любимейшим писателем двух поколений русских революционеров.

В 1857 году, когда в книжных лавках Москвы и Петербурга появились «Губернские очерки», «Записки отставного надворного советника Щедрина», Чернышевский писал в номере шестом журнала «Современник»:

> «ни у кого из предшествовавших Щедрину писателей картины нашего быта не рисовались красками более мрачными. Никто (если употреблять громкие выраженья) не карал наших пороков словом, более горьким, не выставлял перед нами отечественных язв с большей беспощадностью».

Те тенденции гражданственности, которые в 40-х годах поднял, как знамя, Белинский, то, что проповедывал в литературе Писемский, недовольный недостаточно решительными реформами 60-х годов, и Добролюбов, ученик французских материалистов XVIII века, нашли свое полное выражение в творчестве Щедрина.

Бесспорно также, что Щедрин во многом пошел дальше своих учителей.

В 1907 году Ленин высказывал пожелание, чтобы в литературе появился новый Щедрин, который бы расправился с меньшевиками так, как Щедрин расправлялся с либералами. Меткие словечки и клички Щедрина: «ташкентцы», «глуповцы», «помпадуры» — употреблялись Лениным и его соратниками в споре с меньшевиками, врагами рабочего класса.

Именем «Иудушки» Ленин заклеймил Троцкого и героев II интернационала.

В «Правде» от 26 января 1934 года в рецензии на фильму «Иудушка Головлев» приводятся именно эти примеры как свидетельство злободневности, современности и достоинства фильмы.

Это бесспорно.

Но значение Щедрина не исчерпывается только образом «Иудушки». Это дает нам право выдвинуть в дополнение к мыслям, высказанным тт. Заславским и Ровинским, и свою точку зрения.

«ПОПРАВКИ» К ЩЕДРИНУ

На экране нельзя полностью переиздать Щедрина с комментариями.

Кино имеет свои, особые законы, с которыми волей-неволей приходится считаться.

Приступая к экранизации Щедрина, к перестройке романа «Господа Головлевы», следовало бы учитывать **все творчество** Щедрина, **все его произведения** как документы, рисующие в целом его **воззрения**.

Здесь важно было учесть все. И отношения Салтыкова с петрашевцами, и симпатии к Парижской коммуне, и ненависть к Франции как к «республике без республиканцев», расстрелявшей коммунаров.

Следовало бы учесть все эпистолярное наследство Щедрина, где можно найти так много светлых мыслей, достойных зазвучать и в наши дни. Например, в письме к Дружинину, в сборнике писем, вышедшем в 1925 году в Ленгизе, можно встретить признанья: «... еще маленький был, как надрывался от злобы и умиления, читая Гейне...»

Следовало бы учесть и оптимистические ноты в творчестве Салтыкова, вспомнить его очерки, написанные «За рубежом», и те прекрасные строки, которые приводят все исследователи Щедрина.

> «Из Франции, разумеется не из Франции Луи-Филиппа и Гизо, а из Франции Сен-Симона, Кабе, Фурье, Луи-Блана и в особенности Жорж-Санд, лилась в нас вера в человечество; оттуда воссияла нам уверенность, что **золотой век не позади, а впереди...**» (Разрядка

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Неизданные письма. 1844—1889 гг. 1932 г. Письмо к И. А. Гончарову от 1 января 1883 года. Краевский — издатель «Отечественных записок».

Иудушка у постели сына. Из фильмы «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

моя — В. Р. Цитируется по материалам Н. Яковлева, опубликованным в журн. «Звезда» за 1924 г., № 3).

Не странно ли, что задолго до распространения марксизма в России Щедрин любил и ненавидел, то, что любили и ненавидели Маркс, Энгельс?

Какое-нибудь одно слово, вскрывающее эту сторону в творчестве Щедрина, зазвучавшее с экрана (а с экрана слово звучит особенно полновесно и значительно), довело бы до зрителя идеи великого художника полнее, глубже.

На данном этапе развития советской кинематографии, когда ею недостаточно освоены, недостаточно разрешены актуальнейшие современные проблемы, нельзя думать об экранизации всего литературного наследия Щедрина. Следовательно, нужно выбрать из Щедрина то наиболее ценное, остро актуальное, что зазвучит с советского экрана, как нечто весьма современное, ценное, важное.

Такая точка зрения предполагает не слепое переложение одного какого-либо романа на язык кинематографических образов, а создание синтетического кинопроизведения на материале творчества Щедрина.

Эту задачу, достойную самого высокого вдохновения, и пришлось выполнить режиссеру Ивановскому вместе с его творческим коллективом.

В своем знаменитом письме к адвокату Утину Салтыков определил те основные опорные пункты своего творчества, которые при инсценировке произведений Щедрина должны были лечь в основу отбора и обработки материала. «Скромная миссия», взятая на себя Щедриным, заключалась в том, чтобы

> «спасти идеал свободного исследования как неотъемлемого права всякого человека и обратиться к тем современным «основам», во имя которых эта свобода исследования попирается. По мере сил моих и в размерах цензурного произвола это и сделано мною в «Благонамеренных речах». Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются.
>
> На принцип «семейственности» написаны мною «Головлевы». На принцип «государственности» — «Круглый год». (Разрядка моя — В. Р.).

Естественно, что Салтыков, мог писать и писал об основных устоях дворянско-буржуазного общества, что идея диктатуры пролетариата ему не была известна, и тем не менее он писал, как марксист. (Следует также учесть, что

книга Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства» была написана в 1884 году и не была известна Салтыкову в 1881 году, когда писались эти строки о семье, собственности и государстве.)

Таким образом учет в с е х воззрений автора и синтетическое построение сценария — вот то, что казалось бы необходимым.

Сценаристы Дружинин и Ивановский до известной степени синтезировали в фильме несколько произведений Щедрина, видоизменили структуру романа, отбросили значительную вводную часть, ввели некоторые новые персонажи и видоизменили характеры старых. Введены: Дерунов, приказчик Дерунова, приказчик Иудушки, кабатчик; удалены: Степка-балбес, Володька, папенька-Головлев; видоизменены: маменька и Улита. Видоизменены некоторые фабульные детали.

«Поправки» к Щедрину, которые были необходимы вследствие особых законов кинематографии и ее задач, были сделаны, но сделаны недостаточно решительно, робко, неуверенно.

Из очерка «Столп» сценаристы привлекли образ Осипа Дерунова-прасола, скупщика помещичьего «сырья» и «полуфабрикатов». Дерунов держал всю округу в кулаке, скупал за бесценок земли у разорившихся помещиков, арендовал винокуренные заводы, выстроил «миткалевую» фабричку и под конец жизни явился в Петербург в цилиндре, дорогой собольей шубе с молодой снохой (он был снохач) скупать железнодорожные акции.

Благолепный, умный, полный энергии и сил, прозванный «министром», этот Осип Дерунов — замечательный по яркости портрет «чумазого», российского капиталиста — сведен в фильме к двум небольшим эпизодам, к двум встречам с Иудушкой. В фабулу Дерунов не введен, внешне отделан по трафарету: седой «купеческий» парик, поддевка и картуз не щогольские, а лицо маловыразительное, глаза без огня и мысли. (Заслуженный артист Тарханов, который так хорош в театре, вышел плохо в кино). Его интонация тускла, жест нехарактерен. И снят он скучно. На одном и том же плане, с одной точки, точно на сцене, на фоне декорации.

Дерунов введен только для того, чтобы показать лишнюю черточку в характере Иудушки, в то время как образ Дерунова должен был занять в фильме доминирующее значение, наравне с Иудушкой (можно было бы не вводить плохих театральных сцен с помещицей Галкиной, не вводить лишний персонаж — кабатчика в сцене с топором. Деруновы выходили именно из сельских «мироедов», из кабатчиков и лавочников Разуваевых, Колупаевых, Прохоровых (см. «Убежище Монрепо»).

Распад дворянской усадьбы, так сказать, «изнутри» показан верно через

Арт. Корчагина-Александровская и Т. Булах в фильме «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

Арт. Т. Булах и Платонина в фильме «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

центральный образ Иудушки, однако наступление на усадьбу «снаружи», ее распад под давлением капитализма показаны слабее.

Приходится констатировать и то, что тема «крестьяне» разработана слабо и бессвязно. Введенная сценаристами сцена с приказчиком и мужиками, которые пришли просить помилования и денег («Пахать пора, а барин в суд тащит!») кажется нам неудачной, несколько театральной.

Ростовщичество Иудушки достаточно ярко показано в сцене с мужиком — просителем «ржицы в одолжение».

Эпизод с мужиком, укравшим лес, тоже сделан без вдохновения.

Все три эпизода разорваны между собой — это непростительно сценаристам.

Еще обиднее, что тема «крестьяне» разорвана с темой «Дерунов» и введена только затем, чтобы вскрыть в характере Иудушки новую сторону.

Можно было, не нарушая иудушкина характера, связать единой фабульной линией Дерунова и крестьян, от чего бы выиграла в правдивости и художественной цельности вся фильма.

В своих замечательных произведениях — «Мироеды», «Столп», «Убежище Монрепо», Щедрин показал обогащение русского капиталиста за счет разорения мелких производителей (процесс, столь характерный для русского капитализма, подчеркнутый Лениным в его работе «Развитие капитализма в России»).

Щедрин дает яркие, незабываемые картины классового расслоения крестьянства, пауперизации одних и капитализации других, «мироедов».

«Мироед» зорко следит за своими односельчанами. Следить легко.

> «Мужичья изба — словно фонарь, все в ней наружу. Вот она стоит, оголивши ребра, словно остов зверя. Там бревно из пазов вышло, тут иструшело совсем, солома на крыше гниет, ветром ее потрепало, на корм скотине клочья зимой повытаскали. Но и из этой груды полуистлевшего хлама пользишку извлечь можно. Вот он! Вон! Около телеги копошится! Э, да он, видно, остатки сена на воз навевать хочет!»

«Мироед» сосет бедноту и постепенно превращается в Осипа Дерунова; торгует у Иудушки землю, сменяет картуз на цилиндр и катит в Петербург за акциями.

Вот тема, достойная заменить все вялые, многоперсонажные и механистически сцепленные между собой «крестьянские» сцены в фильме.

За счет этой основной, существеннейшей щедринской темы сценаристы выдвинули другую, которая доведена в романе «Господа Головлевы» до минимума и не является характерной для творчества Щедрина.

Это драма сестер-«сироток» Любиньки и Анниньки.

Насчет «сироток» у самого Щедрина не было никаких иллюзий. У Любиньки и Анниньки «краснеют носики» при упоминании об офицерах, тройках и ресторанах еще в девичестве. Их театральная карьера написана в той злобно цинической манере, которой пользуется Щедрин для обнажения отношений людей, страстно ненавистных ему.

Выращенные в атмосфере головлевской усадьбы, каковы могли быть эти дворянские девушки?

У Щедрина подчеркнута омерзительная сторона ремесла девушек. Дворянка Аннинька продается купцу Кукишеву. В этом, как и в самом поступлении девушек в театр, подчеркнута мысль о гибели, обнищании головлевской усадьбы как хозяйственной базы, мысль о гибели головлевской морали, семейственности, чести.

В фильме Любинька и Аннинька превратились в милых, очаровательных, страдающих девушек, которых злой дядя лишил наследства. Танцы и пение девушек, сцены с Кукишевым за кулисами — все это сделано в игривых, привлекательных тонах. Ну, ухаживает купец, ну, дарит подарок, что же здесь ужасного? У Щедрина акцент сделан на издевательствах Кукишева, на том, что Аннинька «хлещет херес», а Любинька мечется по сцене, как «непристойная лохань». У Щедрина — страшно, омерзительно. У Ивановского — мягко иронически, эстетически вкусно.

Симпатии зрителя к девушкам культивируется введением мелодраматических сцен отравления Любиньки, смерти Анниньки. Тема: «злой дядя лишил двух милых девушек наследства» — заглушает все другое.

Сценаристы не учли социальной нагрузки образов «сироток». «Сиротки» даны в тех общечеловеческих женственных тонах, которые характерны для девушек Гончарова, Тургенева, но отнюдь не Щедрина. Вспомним отношение Щедрина к темам любви.

Щедрин издевается над беллетристами, которые темами любви, «общечеловеческими» чувствами заглушали политические гражданские мотивы в своем творчестве.

В одной своей незаконченной повести Щедрин писал, издеваясь над писателями-любителями «клубники».

> «Любовь именно тем и хороша, что все в ней благонамеренно и политически благонадежно... Даже питание, и то может навести на мысль, почему у одних изобилие, а у других скудость? Одна любовь исключает все другого рода помыслы, все, что сеет между людьми рознь, что заставляет их ненавидеть друг друга. Любовь, это оплот, к которому ни один квартальный надзиратель не смеет отнестись иначе, как с почтением и приложив руку к козырьку. И я положительно признаю фальшивою и недальновидною ту политику, которая... приглашает г-жу Бланш Гандон к мировому за какие-то жесты, смысл которых означает лишь торжество любовного начала и, следовательно, не заключает в себе ни малейшего политески неблагонадежного элемента.

Красивые ноги Любиньки и бессмертный Оффенбах сослужили плохую службу Михаилу Евграфовичу.

Введенная в звуковую фильму музыка «Прекрасной Елены», в которой дебютировали сестры, подана слишком обильно и «со вкусом». Мягкая ирония Оффенбаха не соответствует остроте, сатиричности щедринских положений и характеров. Здесь нужна музыка сатирическая, а не слащавая.

В пределах разросшейся в сценарии драмы сестер, в пределах режиссерской трактовки актрисы Булах (Аннинька) и Платонина (Любинька) создали образы старательно, однако же несколько ученически.

Два классических женских типа дворянской литературы — романтическая Татьяна и жизнерадостная Ольга у Пушкина, тоскующая в своей среде Вера и растворившаяся в радости дворянского, среднепоместного бытия Марфинька— получили у Щедрина свое последнее, остросатирическое, ни в какой мере неприкрашенное претворение. Два классических дворянских женских типа, поставленные в условия гибели и разложения средне-поместного усадебного быта, брошенные в город, на подмостки, на потребу купеческой и чиновничьей толпы, показаны в той страшной и отвратительной наготе, которая даже не вызывает сожаления. В этой среде

Аннинька теряет последнюю цитадель дворянского романтизма — веру в «святое искусство», а Любинька девичью дворянскую честь и жизнь.

В исполнении Булах и Платониной смазана разница в типах, в их классической традиции, идущей от гениальных выразителей идеалов русского дворянства первой половины XIX века.

И Любинька и Аннинька в фильме воспроизводят по существу один и тот же тип жизнерадостной, кокетливой, наивной глупой и пустенькой Любиньки. Только одна Любинька более решительна, другая — более труслива. Актриса Платонина создает образ, более запоминающийся. В пляске, песне, в сцене кутежа, на подмостках, в плутовском мимическом диалоге с Кукишевым (Любинька ободряет Кукишева в его наступлении на сестру) Платонина оказалась сильнее, чем в драматических местах, в сцене перед лестницей (первая часть) и в сцене отравления. Ей не удаются обреченность во взгляде и трагическая гримаса губ. Ее артикуляция слишком резка, а интонации крикливы (окрашены внешне, не внутренне).

Актриса Булах хороша также только в кокетливых сценах. Веселье Анниньки-Булах не «брызжет», а м я г к о л ь е т с я; оно лиричнее, мягче и тоньше по рисунку. Это мягкие волны чувства, несколько медлительного.

Трагические сцены значительно хуже. В разговорах с антрепренером за кулисами или с Иудушкой (перед отъездом из усадьбы) чувство возмущения передано в отрывистой, сухой интонации, мимическая игра лица не выдает душевного волнения, жест то слишком вял, то резок и скомкан. Снята Аннинька в этих местах сухо, лицо крупным планом не подано, не освещено, самый жест не подчеркнут оператором.

Возвращенье в усадьбу разбитой, загнанной, спившейся Анниньки дано совсем плохо. Лицо сохранило свежесть и полноту, ни одна морщинка не прорезала лба. Последние разговоры с Иудушкой холодны, скучны, страдания с гитарой неправдивы, а смерть нереальна, не отделана актерски и звучит фальшиво. Следует отметить небольшую сценарную и режиссерскую ошибку, допущенную в последнем разговоре Анниньки с Иудушкой.

— Дяденька, вы добрый? — спрашивает наивно Аннинька после всего, что произошло. То, что у Щедрина сделанс в трагедийных и высокохудожественных тонах, не вышло в фильме. Следовало бы убрать этот вопрос. Он только путает зрителя.

Неудачно преображена Улита:

Озлобленное существо, «змея», сплетница, наушница, то поднимаемая барской прихотью на вершину счастья, то брошенная в «преисподнюю» отчаяния, — это один из лучших в русской литературе образов крестьянской женщины, развращенной в условиях барской усадьбы.

В фильме Улита сделана резонером. Он выступает «от автора» и еще больше... от сценаристов.

— Эх вы, бары!..

В фильме Улита — своеобразный полпред советской власти в эпоху 70—80-х годов. Она, видите ли, не одобряет господского поведения и высказывает это в дидактических фразах.

Это антихудожественно.

Народная артистка Корчагина-Александровская прекрасным исполнением спасла образ от полного провала. В сухом и дидактическом рисунке роли талантливая артистка отыскала человеческие и национально-русские и социально правдивые черты. Ее сдержанная, но лаконичная интонация наполнена смыслом. Жест четок. Улыбки блещут иронией.

Может быть, за счет сокращения театральной карьеры сестер следовало бы ввести какой-либо персонаж из соседей-помещиков «вольнодумцев» (у Щедрина есть такие отставные «корнеты») или сельских учителей (есть и такой в рассказе «Сон в летнюю ночь»), знающего хорошо головлевское бытье, способного дать оценку всем событиям и самому Иудушке.

Именно здесь можно было использовать те революционные высказывания Щедрина, которые роднили его с французскими социалистами начала XIX века и с русскими марксистами его конца.

Некоторые «поправки» к Щедрину удались сценаристам очень хорошо.

Хорошо, что роман взят не целиком, а в его основных а к ц е н т а х: смерть Павла, роды Евпраксеюшки, гибель «сироток», «хозяйствованье» Иудушки. Кинематография, сочетающая в себе сред-

ства скульптурные, живописные и литературные, в нескольких кадрах может синтезировать то, для чего в романе требуется несколько глав. Это понято Ивановским хорошо.

Основное и бесспорное достоинство фильмы — тщательно сценарно разработанный образ Порфирия Головлева— ханжи, ростовщика, убийцы своих близких, помещика эпохи распада поместного хозяйства в России.

Но о нем — несколько далее.

ПРИЗНАКИ ЖАНРА

В результате «поправок» к Щедрину произошло некоторое перемещенье центров тяжести; произошло не усиление, не уточнение политических мотивов щедринской сатиры-хроники, казалось бы, естественное в преломлении советских художников, в условиях пролетарской диктатуры, а ослабление этих мотивов, особенно в отношении крестьян, Дерунова и театральной карьеры сестер. В этих частях Щедрина лишили щедринской соли, злости, сгладили его сатирическую остроту, которая жжет ненавистью, поражает обнаженной правдой.

В фильме значительно сгладили остроту щедринских сюжетных ситуаций, и неожиданно фильма утратила то нечто, что можно условно назвать «щедринским жанром».

В чем его признаки?

Прежде всего в анализе «жестоких социально-экономических процессов с естественно-научной точностью, с проницательностью человека, страстно ненавидящего изображаемое, страстно его отрицающего и кровно, можно сказать, лично заинтересованного в правдивой его обрисовке.

Щедрин создал тот особенный вид очерка, романа, повести, дневника, который сочетает художественную правду с правдой философской и политической. У Щедрина нет схем. Его образы наполнены мускулами и кровью, его Иудушка, Угрюм-Бурчеев, «помпадуры», «ташкентцы», «государственные младенцы» наряду с образами Пушкина, Бальзака, включены в галлерею лучших созданий мировой литературы. При всей своей художественности его образы— остро социальные характеристики. Этой основной черте характера служат все остальные, ей подчиняется и композиция произведения, и содержание каждой композиционной части, и отношения героев, и отношение автора к ним.

Герои Щедрина читают газеты и говорят на общественные темы, говорят о смысле жизни. Чаще всего это бывает в письмах, дневниках, но бывает и на семейных сборищах, вечерах, в ресторане, в театре, в игорном доме, в меблированных комнатах, в девичьей, на постоялом дворе у Дерунова.

Сценаристы прошли мимо существеннейшего момента «щедринского жанра»— мимо публицистичности (в хорошем ее смысле), мимо глубины художественной манеры писателя-мыслителя, писателя-социалиста.

Именно поэтому трагедия сестер превратилась в мелодраму[1], вялые наступления Дерунова — в водевильный наскок, драма крестьянина с топором — в слезливо жалостливую народническую бытовую драму.

Все эти элементы различных жанров объединились в нечто очень цельное в фильме «Иудушка Головлев». Получился новый вид жанра, не достаточно четкий по своим идейным, а отсюда и композиционным установкам, по структуре, форме, в которой каждая деталь, частица, образ, положение должны быть подчинены одному идейному устремлению.

Жанр фильмы пострадал также и от того, что сценаристы построили его ввиде отдельных сцен, связанных точно единым стержнем — образом Иудушки Головлева. Иудушка-брат отнимает ключи у умирающего.Иудушка-сын требует у друга-маменьки «запоночки золотенькие», Иудушка-помещик тиранит крестьян ростовщичеством, Иудушка-дядя лишает «племяннушек» наследства, Иудушка-отец губит взрослых сыновей, а малыша бросает в «воспитательный» и т. д.

Не слишком ли это построение... расточительно? Не проигрывает ли от этого фильма в своем жанре, раскрывая

---

[1] Все драматические положения с крестьянами и с сестрами подкреплены музыкой, которая звучит неизвестно откуда в усадьбе, в лесу целым симфоническим оркестром. Наряду с реально звучащим словом этот прием театральной мелодрамы звучит неоправданно.

до конца один образ за счет других образов, за счет всего социального фона?

Последние годы в советской кинематографии как-то мало думают о жанре. Немного смеха, немного слез — ну и довольно. Выйдет «что бог даст!»

Большие художники советской кинематографии (Кулешов, Эйзенштейн, Довженко), новаторы (Медведкин) приносили всегда с собой новый жанр, новую структуру кинематографической формы, новые приемы в построении, выборе материала, в самой теме.

У Ивановского было достаточно материала, чтобы по крайней мере сохранить то, что уже сделано Щедриным.

Но на эту сторону дела внимания не было обращено.

Понимание «щедринского жанра» обнаружил в актерской игре только сам «Иудушка» — Владимир Гардин.

«САТИРИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»

Есть ли такой реализм?..

Весенний день короток. Сквозь разорванные тучи небо голубеет по-весеннему, теплый ветер рвет хоругви и крест из рук пьяных мужиков, шагающих по голубым лужам вниз с пригорка, к деревне, прочь от гостеприимной богатой избы, где накормили до одурения и напоили до-пьяна.

Дебелая хозяйка обливает водой захмелевшего мужа, пьяный дьячок уронил божественную книгу в грязь и упал, поднимая...

С крыльца, зажимая в кулаке серебряный крест, спускается пьяный сельский поп... Его голубые ризы грязны, и серебро на них потускнело. Лицо жирно, красно и одутловато. Красные припухшие веки сощурены, а волосы свалялись, как войлок, вокруг лысого темени.

Внизу, у пригорка нищие старухи, ребятишки. Вдали — крыши изб и церковная «звонница». Этот поп не смешон. Он с т р а ш е н.

Кто из нас не содрагался, глядя на эту картину Перова, где ядом, ненавистью и с а т и р и ч е с к о й п р а в д о й напоен каждый мазок?

Если можно проводить параллели между игрой актера и рисунком живописца, то можно было бы сравнить образ Иудушки, созданный В. Гардиным, с образом попа из картины В. Г. Перова «Сельский крестный ход на пасхе».

Это сходство не внешнее, а внутреннее, стилистическое, сходство в о т н о ш е н и и к изображаемому.

Мы знали Гардина-Бабченко, добродушного, простецкого, понятного во всех его нехитрых уловках с «бутылкой», ласкового с животными, глубоко оскорбленного позором завода. («Встречный»).

Мы знали Гардина — французского генерала, подтянутого, с насмешливыми искрами в живых молодых глазах, с вежливой саркастической улыбкой умного, цивилизованного европейца, которому приходится во имя интересов родины льстить грубому «parvenu» Анненкову.

— Dieu avec nous? О, это остроумно.

Фонетически и художественно это было безупречно. Гардин грассировал, как подлинный француз («Анненковщина»).

Под церковный благовест и звон колокольцев помещичьего тарантаса появляется Иудушка-Гардин в фильме.

Его примятый старомодный картуз с большим верхом, шелковая крылатка и сапоги бутылками — все дышет правдой исторической эпохи, довольством, сытостью и скаредностью истинно головлевской.

Его глаза прищурены, губы змеятся самодовольной улыбкой, его крестное знаменье по особенному гадко, трусливо и лицемерно.

Иудушка взят в апофеозе его величия, в расцвет стяжательской деятельности, когда дворня и родные трепещут перед ним, убийцей и ханжей.

Беседа Иудушки с братом Павлом сразу в таких ярких, метких и беспощадных штрихах открывает сокровенные гнойники иудушкина сердца, что остальные проявления характера воспринимаются уже как естественное, законное дополнение, дорисовка, отделка того, что уже сделано в первых кадрах.

Вот хищный профиль Иудушки страстно тянется к костяшкам счетов, и Иудушка теплеет, обмякает от их сухого щелканья. Вот он позирует в личине богомольного добряка перед приказчиком, мужиками, перед портретом застрелившегося сына. Вот он пухлыми руками перебирает деньги, спрятанные за иконой.

Щедринский замысел показать лживость «семейственности» дворянского вы-

Иудушка молится. Кадр из фильмы «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

рождающегося рода Гардин осуществил с ясностью и принципиальной последовательностью.

Вся его фигура выражает трусость и отвращенье в разговоре с Улитой о незаконном сыне.

Сквозь ханжескую позу нравственного отца, не одобряющего игру в карты (сцена с сыном Петенькой) прорывается та же трусость перед необходимостью выдать проигранные три тысячи. Но вот сквозь маску ханжи прорывается зверь, тупой, жестокий, холодный, почти безумный от страсти, его охватившей... В визгливых криках, в дряблых щеках, дрожащих от ярости, в особенном жесте головы, втянутой в плечи, открывает Гардин самые мрачные провалы, самые страшные бездны сознания Иудушки.

В сценах с полнотелой, тупой и доброй Евпраксеюшкой или изящной Аннинькой вся фигура Иудушки-Гардина подергивается паутиной сластолюбия. Бачки взбиты, узкие брючки в кисточку морщатся от петушиных подрыгиваний ножкой.

В сценах с мужиками в поле, на хозяйственных обходах Иудушка молодеет от ярости, от запаха денег и мужичьей крови. Глаза горят мрачным огоньком, грудь дышет радостно-взволнованно.

Несколько неоправдана финальная сцена в спальне, когда Иудушка мечется в страхе перед своими призраками. В романе-то призраки есть, а вот на экране призраков нет. Есть лишь музыка, передающая страх Иудушки перед надвигающейся смертью, перед одиночеством, может быть, раскаяние за содеянное. Смонтирована эта сцена со смертью Анниньки, происходящей от непонятных для зрителя причин.

В образе Иудушки, созданном Гардиным, нет ни пафоса пушкинского скупого, ни ума Шейлока Шекспира, ни стариковской дряхлости гоголевского Плюшкина.

В Иудушке нет ничего, что взывало бы о жалости, снисхождении или уважении.

Это исчерпывающее, законченное воплощенье омерзительного прошлого, настоящего и будущего словоблудия, ханжества, собственничества, цинизма, стяжательства.

Размеры статьи не позволяют проследить более детально все те оттенки и великолепные детали головлевской выморочной натуры, которые Гардин воспроизвел с правдивостью и сатирической резкостью. Остановимся только на некоторых моментах этой замечательной актерской работы.

Образ Иудушки изменяется во времени. Нарастает жадность к деньгам, лысеет темя, тело дряблеет и темнеет лицо.

Но дело здесь отнюдь не в одном гриме и костюме, который великолепно эволюционизирует от шелковой крылатки к ветхому сюртучишке, к грязной рубашке, неряшливо расстегнутой на

Приезд помещицы. Кадр из фильмы «Иудушка Головлев», реж. А. Ивановский, оператор В. Симбирцев

груди, чтобы завершиться ватным шлафроком, знаменитым головлевским шлафроком с ватой, торчащей из прорех. В этом шлафроке умирали папенька-Головлев, Степка-балбес. Этот шлафрок— символ, как плащ Гамлета, Чайльд-Гарольда.

Дело в том, что Гардин как истинно кинематографический актер (такая тонкая работа пропала бы в театральной коробке сцены) играет всем своим телом, шеей и плечами, пухлыми кистями рук, ногами, ступнями ног, коленями, и тончайшим рисунком в мимической игре лица.

Его хищный мелкий шажок в лесу, хлопотливо хозяйственное порханье над крестьянской курицей, проход мимо беременной Евпраксеюшки или заигрыванья с Анненькой отделаны с ювелирной, чеканной точностью.

В советской кинематографии редко встречалась человеческая фигура столь живая, типичная и синтетически воплащающая историческую правду, как эта, подсказанная образами Щедрина.

Иудушка снят операторски тщательно, на «золотых» крупных планах, позволяющих сосредоточить все внимание зрителя на мельчайших движениях лица и фигуры. Оператора и режиссера можно упрекнуть только в некотором однообразии этих планов, в однообразии съемочных точек, отчего пропадает множество великолепных деталей жеста, поворота, выражения. Отсюда и замедленный ритм в монтаже фильмы. Монтаж не использован как средство драматического нарастания, как действеннейшее средство выражения трагической ситуации. Вместо внутреннего монтажного ритма в драматические места вводится внешний ритм, учащенные пульсы музыкальных «крещендо», вплески струнных инструментов. Музыка...

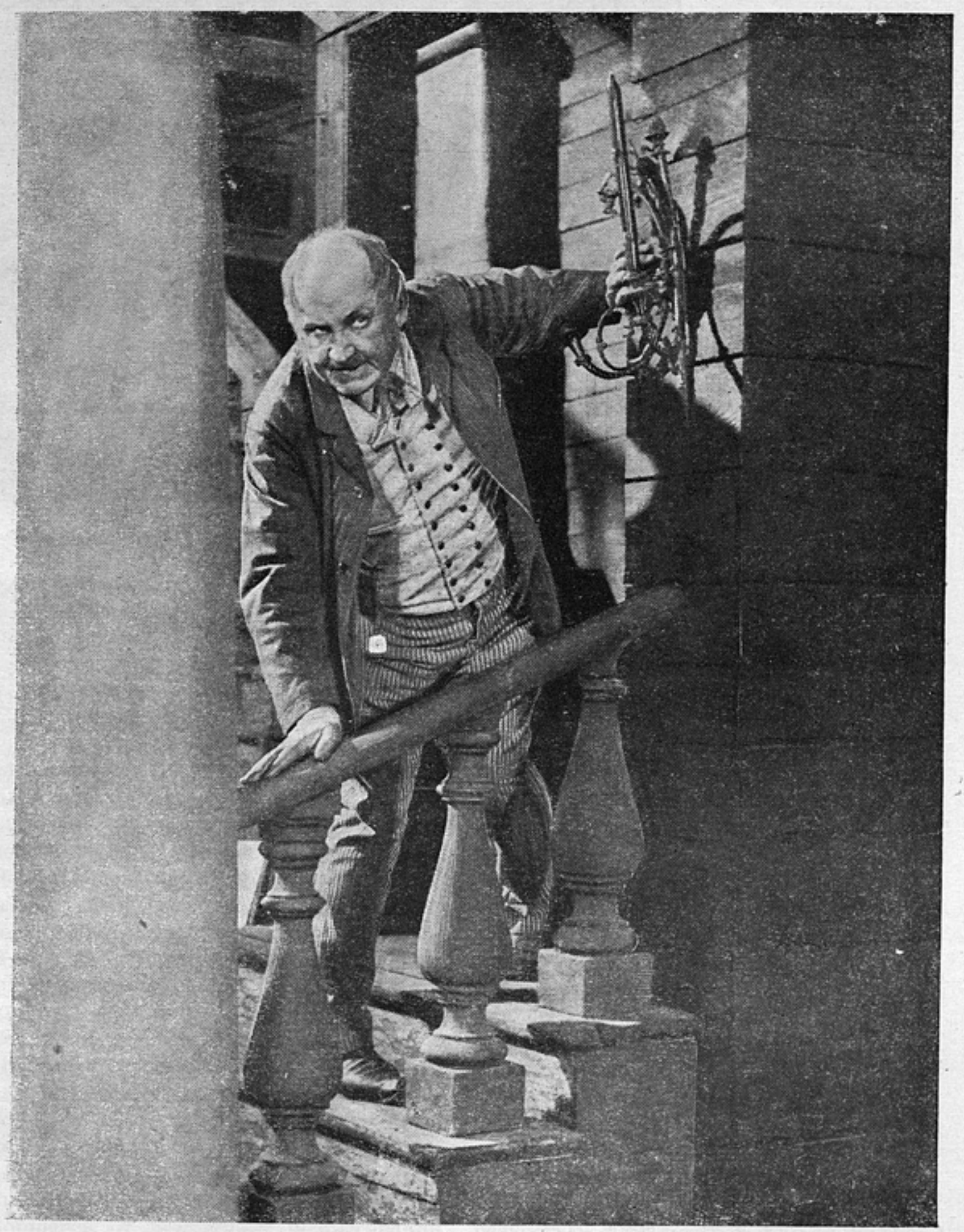
Гардин играет Иудушку в той особенной «немецкой» манере, которую искусствоведы из Теакинопечати обязательно назвали бы «психологическим реализмом».

Гардин во многом исходит от школы Эмиля Янингса, Асты Нильсен, Гетцке. Но мы называем реализм Гардина сатирическим. Гардин не подражает. Он творит заново.

В его реализме есть что-то от советской действительности, от современного советского понимания прошлого нашей страны.

ИСКУССТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕТАЛИ

Режиссер Ивановский и художник Егоров восстановили в своей фильме традиции кинематографии как искусства изобразительного. Творчество художника и режиссера в этой фильме слито столь органично, что трудно установить, что же принадлежит собственно режиссеру, а что художнику. Это большое достоинство фильмы.



АРТ. В. ГАРДИН В ФИЛЬМЕ „ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ“,
РЕЖ. А. ИВАНОВСКИЙ, ОПЕРАТОР В. СИМБИРЦЕВ

НОЧЬ ВО ДВОРЦЕ. КАДР ИЗ ФИЛЬМЫ „ПОРУЧИК КИЖЕ“, РЕЖ. ФАЙНЦИММЕР, ОПЕРАТОР КАЛЬЦАТЫЙ

Иудушка, сестры, дворня, зрители в театре — это прежде всего образы живописные, исторически правдивые, живущие в такой же исторически правдивой среде, обстановке.

Очень хороша добрая тупая Евпраксеюшка, особенно в сцене с гитарой и в сцене ссоры с Иудушкой, когда даже розы на ее кофте запылали возмущеньем. Здесь и тип актрисы, и режиссерская работа, и понимание роли дали прекрасные результаты.

Великолепны купец Кукишев и барин из отставных гусаров Люлькин, с «чернобурыми» бровями и вставной челюстью.

Полицейские, уездные чиновники, мещане, купцы и купчихи в зрительном зале, наконец суфлер в сцене кутежа и становой пристав — все это сделано в той манере сатирического реализма, который роднит эти портреты с живописью ранних передвижников, сатирическими иллюстрациями А. Лебедева, создателя альбома «щедринских типов», художниками каррикатуристами 60-х годов, работавшими в журналах «Искра», «Развлечение», стихами Курочкина, поэта-сатирика 60-х и 70-х годов, но в первую очередь с портретами представителей пореформенной России, сделанными самим Салтыковым.

Отдельные моменты, поданные остро и со злостью, даже искупают мелодраматизм сцен с сестрами.

Такова вся сцена с курицей, особенно ее финал. Вечно пьяный Прохорыч, лакей Иудушки, удаляется с курицей подмышкой, пошатываясь и помахивая полами своего кафтанишки. Северный унылый русский пейзаж, море колосьев и торжествующий Иудушка... Эта меткая характеристика дворянских пореформенных методов хозяйствования, воплощенная в нескольких художественных образах, разит беспощадно.

Хорош разговор Улиты и Евпраксеюшки о гибели головлевских «натуральных» богатств. Сцена много теряет от плохо записанного звука.

Хороша сцена с приказчиком Головлева.

У конторки сидит пьяный приказчик, с круглой тупой рожей. Его глаза заплыли жиром, черные волосы, смазанные деревянным маслом, вьются кольцами. Рядом с ним старик-балалаечник из головлевской челяди, убогое существо, но не лишенное хитрости и коварства (приживальщик, подхалим, льстец), наигрывает «расейские» мелодии.

Деревенски мужики —
Это просто дураки.
Эх, калина! Эх, малина... —

поет приказчик. Он-то не дурак! Он хорошо усвоил нехитрую политику посредничества между барином и мужиками, политику обмана обеих сторон, которая дает возможность получать барыш. Через десять лет этот приказчик откроет кабак, лавку или постоялый двор и превратится в Осипа Дерунова.

Траурный венок на стене в номере, где нашли себе последний приют обнищавшие сестры, звуки разбитой шарманки, траурная лента на гитаре Аннинъки (сцена с Евпраксеюшкой), кнут в руках Иудушки в сцене с крестьянином и обжитые, неряшливые уголки головлевской усадьбы — все это говорит о внимании к художественной детали.

В самой головлевской усадьбе продумано все, каждая архитектурная деталь.

Приземистые среднепоместные колонны (убогий провинциальный «ампир») на фоне стен, обшитых досками, сделаны очень обдуманно во вкусе старинной усадьбы Поленова («Бабушкин сад»).

Все эти художественные детали дышат правдой и значительно искупают недостатки фильмы.

Качество фотографии уступает качествам внутренне-живописным.

Оператор В. Симбирцев обнаружил некоторую неопытность в освещении фигур, лиц, что в сочетании с однообразием съемочных точек придает усадебным интерьерам несколько театральный вид.

Актер движется перед аппаратом, но аппарат никогда не движется за актером.

Вспомним первую часть, смерть Павла.

Свет бьет неизвестно откуда. Огромное «антресольное» окно не открывает никакого воздушного, светового пространства (театральное, декоративное окно).

По адресу неопытных операторов, не умеющих обращаться со светом, очень удачно острил Деллюк: свет бьет откуда угодно — сверху, снизу, с боков, только не из окна!

От неумелого обращения со светом, пространство, время теряют в фильме свою реалистическую окраску. Кинематограф повторяет театральные зады.

Звуковые противоречия „Петербургской ночи"

Н. Д. ВОЛКОВ

Основное звуковое впечатление, которое получаешь от «Петербургской ночи», — это ее органическая «звуковость». Можно сказать, что «Петербургская ночь» как кинокартина немыслима была бы в условиях немого экрана. Самая идея использовать для киноинсценировки мотивы двух повестей Достоевского — «Белые ночи» и «Неточка Незванова» — есть идея, порожденная укреплением и развитием тонфильмы. Без возможности записывать звук, — что мог бы получить зритель от сопоставления скрипачей Ефимова и Шульца? Ибо в последнем счете фильму о музыкантах можно и нужно было делать как фильму о музыке, что и сделал автор картины режиссер Рошаль.

Беря за исходный пункт тексты Достоевского, Рошаль, однако, обошел стороной один из существеннейших вопросов— это вопрос о том, какой звуковой эквивалент требуется при экранизации Достоевского. Это очень важная проблема, так как речь идет об уничтожении звуковой «обезлички» при киноосвоении классического литературного наследства.

Особенно это остро обстоит с Достоевским, потому что Достоевский как писатель трудно поддается музыкальному опосредствованию. Он настолько остро психологичен, что порой даже не знаешь, замечал ли Достоевский какие-либо внешние звуки природы и культуры или только слушал внутреннюю «музыку» переживаний и чувств своих героев.

Когда в «Неточке Незвановой» он рассказывает горестную биографию скрипача Ефимова и противопоставляет ему методическую и уверенную карьеру труженика искусства скрипача Б., то ни в том, ни в другом случае он не дает никаких указаний на характер музыкального мышления этих людей.

Это отсутствие конкретной музыки у Достоевского дает режиссеру и работающему с ним композитору известную свободу в выборе звукового оформления. И Рошаль, а вместе с ним композитор Кабалевский этой свободой воспользовались. Они даже обошли стороной интереснейший опыт Сергея Прокофьева по превращению в оперу повести «Игрок». Можно сказать, что система звукового мышления, показанная нам в «Петербургской ночи», есть система по отношению к Достоевскому нейтральная. Это пожалуй был лучший выход из трудного положения; потому что если не уловить в тексте Достоевского того, что уловил Прокофьев — особого интонационного ритма, — то и не нужно этот интонационный ритм заново выдумывать.

Рошаль замыслил свою картину чрезвычайно широко. Те законных два часа, которые он имел в своем распоряжении как время сеанса, он решил насытить множеством вопросов и размышлений. Но если, изображая Егора Ефимова и его музыку, Рошаль считал, что музыка Ефимова выше его самого, то, говоря о фильме «Петербургская ночь» и ее авторе, можно сказать, наоборот, что автор выше его произведения. Жадный до знания Рошаль как художник оказался в плену перечитанных им книг и изученных документов. Это отразилось и на звуковой стороне его картины. Его фильма в звуковом отношении, если можно так выразиться, цитатна, она образно не переработала того материала, который щедро припас для своей постановки Рошаль.

Мы указали, что в картине не найден звуковой эквивалент для литературного

Арт. К. Тарасова и Горюнов в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

стиля Достоевского, не найден и звуковой эквивалент и для изображаемой эпохи. Это произошло потому, что в композиции картины лежит парадоксальное положение: отсутствие в «исторической» фильме какого-то определенного исторического времени. Можно сказать, что Рошаль сам до конца не знает, какое же из десятилетий XIX века он считает типичным для «Петербургской ночи». Все ее начало — от концерта у помещика Велемирова и включая заштатный город с водевильным спектаклем — это типичные сороковые годы. Но потом от этих сороковых годов происходит какой-то внезапный переход к шестидесятым и семидесятым и опять неожиданное возвращение во времени к мотивам «Доходного места» Островского в трактире «Малый Ярославец», то есть приблизительно к пятидесятым годам. Можно сказать, что режиссер судорожно бегает по десятилетиям, как по лестнице, то возвращаясь к Николаю I, то, наоборот, перебегая к концу царствования Александра II.

Самая попытка трактовать Санкт- Петербург через сопоставление зрительных фрагментов замечательно снятых памятников, с дробью барабанов и военными маршами опять-таки делает неясной историческую перспективу. Хотя зритель и видит конский хвост памятника Николаю I, но он в сущности в музыкальном отношении ощущает Николая I еще не перешедшим в бронзу, но сидящим в качестве Николая Палкина на российском престоле.

Следующая громадная трудность, которая стояла перед Рошалем и его сотрудниками в звуковом оформлении «Петербургской ночи», — это необходимость дать в картине «соревнование» скрипачей. Дело в том, что Рошаль, для того чтобы создать фильму об одном гениальном, но загубленном «петербургской ночью» Ефимове, привлек ни больше, ни меньше, как целых шесть скрипачей. Правда, три из них бездействуют, ибо мертвый итальянец, начинающий картину, дан только как труп; французский виртуоз Дюваль — только как письмо и газетная заметка, а Маевский — лишь злая реплика в устах Ефимова. но тем не менее оставалась для Рошаля необходимость дать музыкальную характеристику еще трех скрипачей: самого Ефимова, его соперника Шульца и безыменного виртуоза—солиста Баденского герцога. С последним Рошаль расправился наиболее решительно, дав этого концертанта в виде музыкальной «карикатуры». С Шульцем дело обстоит хуже, так как, заставляя Шульца играть экзерсисы, Рошаль не дает перехода этих экзерсисов в ту концертную игру, которая, даже по словам Ефимова в конце картины, все же имеет некоторый блеск. Если Шульц, есть преодоленная бездарность, то перед зрителем оказалась только бездарность, но не ее преодоленность. Таким образом музыкальный центр тяжести перенесся исключительно на Ефимова, и здесь, надо сказать прямо, Рошаль с помощью Кабалевского достиг очень хороших ре-

Арт. Орлова в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

зультатов. Но любопытно, что и здесь осталось неснятым одно существенное противоречие. Конфликт между Шульцем и Ефимовым был задуман Рошалем в плане композиторства. На деле же этот конфликт оказался расположенным в двух плоскостях, потому что если доминантой личности Ефимова является его собственная музыка, то-есть композиторство, то доминантой Шульца является интерпретация чужой музыки, то-есть исполнительство. И от этого противопоставления, сложившегося на экране, не совсем ясной делается моральная акцентировка Рошалем этих двух музыкантов.

Достоевский, противопоставляя Ефимову скрипача Б., был объективнее и правдивее. Ведь по существу Ефимова загубила не только «петербургская ночь», но и он сам, его подход к труду. И Шульца выдвинуло не только его низкопоклонство и лакейство, но и его железное упорство в преодолении музыкальных трудностей. Рошаль пытается осудить через экзерсис Шульца, но его ошибка в том, что сам экзерсис как метод художественного воспитания отнюдь не заслуживает осуждения.

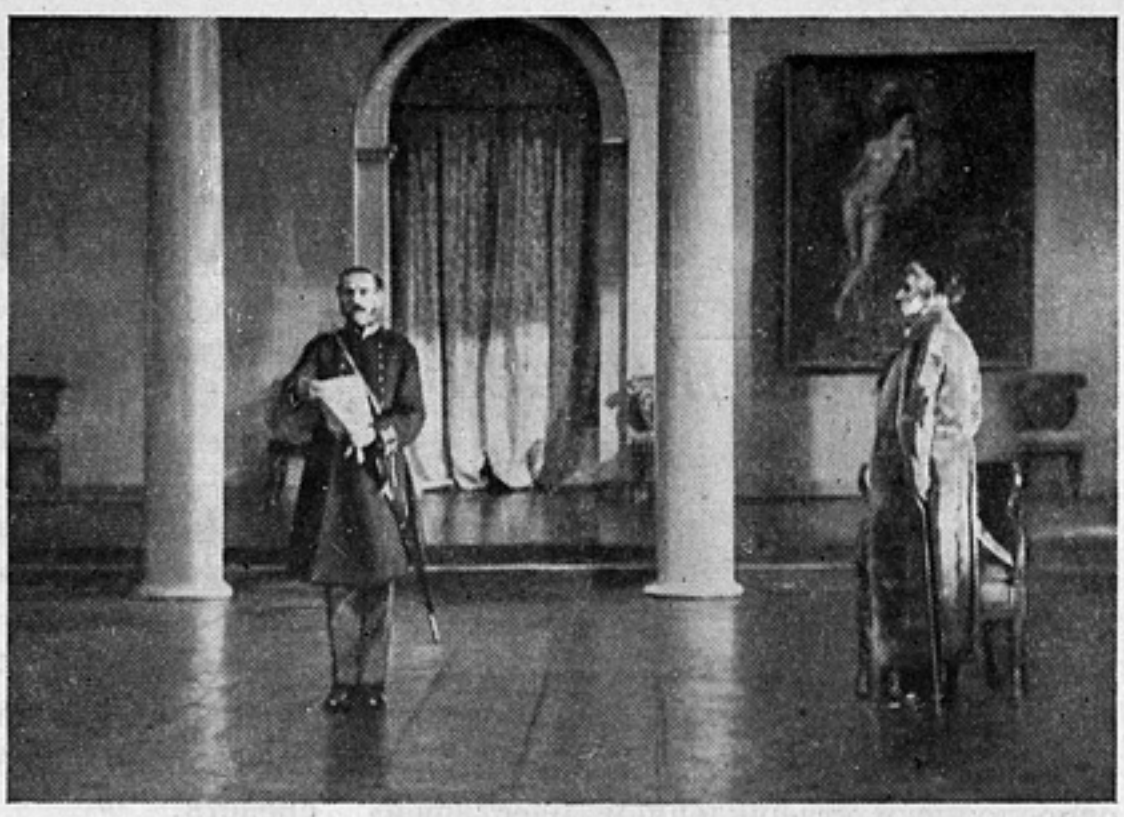
Рассматривая «Петербургскую ночь» с точки зрения Ефимова и Шульца, можно было бы сказать, что мы имеем в этой картине своеобразный парафраз трагедии Моцарта и Сальери. Но, к сожалению, фильма не доросла до глубины пушкинских обобщенных образов. И Ефимов как «гений» и Шульц как «трудолюбивый завистник» — это на экране больше мелодраматическая, чем трагическая антитеза.

Впрочем одно обстоятельство может послужить к оправданию Рошаля в этом смысле. Изображать гениев в театре и кино чрезвычайно трудно. Зрителю всегда приходится верить на-слово авторам пьес или картин. Так, в «Гедде Габлер» мы на-слово верим Ибсену, что Левборг замечательный философ, и меньше верим Гамсуну, когда он пытается нас уверить, что Карено стоит у врат царства действительно как первоклассный мыслитель.

Громадных успехов добился коллектив артистов, исполнявших «Петербургскую ночь», в отношении передачи текста. Трудность здесь заключалась в том, что режиссер совершенно правильно все диалогические места дал в кусках Достоевского. Это была не речь вообще, но речь, заключающая в себе элементы речевого стиля Достоевского. В театре речь Достоевского обычно звучит очень удачно потому, что ее приподнятая стремительность воспринимается зрителем как вполне оправданная сценическими особенностями условность. В кино, где зритель любит, чтобы все было, как в жизни, язык Достоевского мог бы показаться литературой. Этого в «Петербургской ночи» не произошло, потому что артисты как-то очень изнутри подошли к произносимому слову и говорили не фразы, но те чувства, которые заключались в произносимых словах. Речь была психологически оправдана, и оттого она дошла с экрана, как речь самой жизни.

Особенно в этом отношении хорош Добронравов, создавший замечательное соответствие в образе Ефимова между характером жеста и интонаций. Его пантомима и его разговор — выражение одного и того же внутреннего единства.

Если мысленно представлять себе течение сюжета в «Петербургской ночи», то порой кажется, что фильма должна оставить определенное ощущение ка-



Арт. Добронравов и Фенин в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль оператор Фельдман

кой-то утомительности и разочарования, несмотря на то что она является в общем произведением очень культурным, а местами и чрезвычайно тонким. На самом же деле после сеанса уходишь взволнованным. Вопрос разрешается просто. У фильмы чрезвычайно удачный конец, хотя и не совсем житейски правдоподобный.

«Петербургская ночь» начинается зимним полем, ветром, одиноким трупом итальянца, полосатыми верстовыми столбами. Это снежная мертвенная Россия, через которую проносится не птица-тройка, а всего лишь сани капитана-исправника. «Петербургская ночь» кончается зимней вьюгой, полосатыми будками часовых, бесконечной дорогой, по которой идет партия политических узников, направляющихся в далекую Сибирь. Начало и конец фильмы зрительно уравновешены, и это первое, что придает внешнюю монолитность картине. Но еще большее впечатление производит ее чисто музыкальный финал, песня, написанная Ефимовым, которую теперь исполняют, не зная ее автора, идущие на каторгу политические борцы. Они поют те слова, о которых и не думал Ефимов. Но то, что песня нашла свои огненные строки, то, что музыка одинокого композитора-самоучки стала революционным гимном, дает всей фильме нужное разрешение. В этот момент «Петербургская ночь» как бы кончается, и сквозь зимнюю вьюгу возникает уже не ночь, а день будущей революционной победы.

Арт. Добронравов и Костомолоцкий в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

„Петербургская ночь“ в операторской трактовке

В. НИЛЬСЕН

В оценке операторского мастерства наша критика привыкла ограничиваться односложным утверждением «блестящей» или «средней» фотографии, сводя тем самым искусство оператора до уровня работы техника-фотографа. Такой подход, обнаруживающий полное непонимание специфики операторского искусства, является ярким отражением некритически воспринятых установок буржуазной кинематографии. Методология буржуазного кинопроизводства не смогла определить роли и места оператора в творческом процессе кино и, отвергнув принцип органически спаянного творческого коллектива, принуждена была рассматривать оператора лишь как «неизбежное зло», стоящее между режиссером и фильмой на экране.

Творческий рост производственных кадров советской кинематографии заставляет по-новому подходить к пониманию роли оператора в процессе создания художественного произведения, ибо как только мы попытаемся осмыслить технические средства кинематографа в разрезе выполняемых ими изобразительных функций, мы тотчас же сможем установить и определяющее влияние операторского мастерства на характер восприятия зрителем фильмы.

Подлинное художественное произведение, возникающее в той или иной области искусства, является во всех случаях результатом сложного синтеза известных явлений и фактов, воздействовавших на художника в процессе его творчества. Преломляясь через призму мировоззрения художника, эти факторы внешнего воздействия в сочетании с субъективными творческими тенденциями перерабатываются в законченный художественный образ, воспроизводимый художником с помощью доступных данному виду искусства изобразительных средств.

Если в живописи мы сталкиваемся с наиболее индивидуальной и законченной в себе формой воспроизведения художественного образа, поскольку в руках художника сосредоточены все средства творческого созидания и технологического закрепления задуманной идеи, то на театре этот процесс уже представляется нам в ином виде, ибо здесь творческие функции диференцированы между драматургом, режиссером и актером, единство которых и создает законченное театральное произведение. В эту условную схему, характеризующую процесс воспроизведения художественного образа на театре, кинематограф вносит новое качество, являющееся его преимущественным достоянием. В кинематографическом произведении еще недостаточно создать и драматургически розработать сценарное построение, еще недостаточно воспроизвести его в режиссерской и актерской трактовке. Чтобы превратить кинофильму в законченный, идеологически художественный фабрикат, необходимо воплотить результаты коллективного творчества драматурга, режиссера и актера в оптически закрепленных образах — в оптическом эквиваленте, каким в сущности и является фильма по отношению к своему сценарному проекту. Здесь наряду с драматургической и режиссерской трактовкой полноправным соавтором вступает в силу новый фактор, который мы назовем изобразительной трактовкой кинематографического произведения.

Кто же осуществляет изобразительную трактовку фильмы?

Эта задача реализуется в процессе подготовки и съемки картины засчет идейно - творческих установок оператора, засчет его художественной культуры и эстетических данных. Изобразительная трактовка фильмы представляется нам столь же конкретным понятием, каким является трактовка драматургическая, режиссерская и актерская, ибо конечным объектом восприятия в кинематографе следует считать не реальное сценическое действие, происходящее перед объективом камеры в момент съемки, а его оптическую интерпретацию, зафиксированную на пленке. В зависимости от того, как и какими средствами реализует оператор режиссерское задание, в зависимости от метода композиционного построения, отдельных кадров меняется и смысловая значимость объекта съемки, меняется его социальная характеристика, а стало быть и значение образа, созданного драматургом, режиссером и актером. В этом громадном определяющем влиянии изобразительной трактовки на характер восприятия зрителем фильмы заключается сила правильной целеустремленности операторского мастерства. На этом же определяющем влиянии, идущем нередко вразрез с основной установкой сценария, можно продемонстрировать и ряд примеров, вскрывающих порочность композиционных принципов того или иного оператора.

Исходной точкой в определении изобразительной трактовки фильмы для оператора является содержание сценария. Заложенная в сценарии композиционная схема фильмы в целом обусловливает смысловое задание каждого отдельного кадра и предопределяет таким образом методику его композиционного построения. Предстоящее монтажное обобщение снимаемых кадров, предусмотренное сценарным проектом, заставляет оператора в процессе съемки композиционно строить кадр, отнюдь не произвольно, а в органическом соответствии с той идейной нагрузкой, которая обусловлена сценарным содержанием фильмы. Творчески перерабатывая содержание и материал сценария, оператор переключает элементы смысловой нагрузки каждого эпизода, каждой сцены в воздействующие композиционные факторы отдельных кадров. В процессе анализа материала кадра, в процессе

Оператор Дмитрий Фельдман

его осознания через призму сценарного задания и рождаются те основные умозрительные представления, которые затем осуществляются оператором в той или иной композиционной схеме кадров.

Из единства содержания кадров и их формального разрешения определяем мы правильность той или иной стилевой установки, принятой оператором за основу в своей работе. Здесь перед нами возникает вопрос большого принципиального значения. Законченность стиля в операторском искусстве выявляется только тогда, когда налицо единство композиции фильмы в целом, осуществляемой режиссером, и композиции отдельных кадров, осуществляемой оператором. Если оператор выключен из процесса разработки режиссерского сценария, он, естественно, принужден вести композиционную разработку в самом процессе съемки, и здесь нередко нарушается стройность и органичность стилевой установки. Перед ним возникает ряд трудностей, за которыми скрываются и принципиально опасные пути разрешения изобразительных задач. В такой же мере это относится и к тем случаям, когда в сценарии отсутствует четкая драматургическая линия, что заставляет

оператора приспосабливаться к творческим зигзагам режиссуры в съемочном процессе.

Картина «Петербургская ночь», на наш взгляд, страдает двумя недостатками, заложенными в самом сценарии фильмы. Эти недостатки сводятся к ослаблению драматургического стержня сценария и к затянутому развитию сюжета. Отсюда как непосредственный результат порочности сценарного построения возникает нечеткость монтажной композиции в целом, препятствующая динамическому развертыванию сюжета, а стало быть и динамике композиционного построения отдельного кадра. В картине преобладают элементы статики, созерцательности, что, естественно, толкает и оператора на путь иллюстративного показа содержания сценария в противовес его динамическому раскрытию, что было бы подлинно кинематографическим методом разрешения задачи.

Столкновения оператора со сценарным заданием подобного вида, в особенности тогда, когда речь идет о фильме исторического характера, большей частью приводит либо к репродуктивной фиксации снимаемого объекта, либо к чисто формальному решению, основанному на внешне декоративной живописности отдельного кадра. В первом случае примитивный фотографизм оператора создает законченную «живую фотографию» театральной инсценировки сценария. Во втором случае рождаются «гениальные» кадры, оформленные по принципу механического подражания образцам живописи. Оператор, не находя в сценарии достаточно материала для разработки самостоятельного творческого замысла, устремляется в музей изобразительных искусств, заимствуя готовые композиционные схемы импрессионистические эффекты и оригинальные ракурсы, чтобы внешней эстетизацией прикрыть внутреннюю бессодержательность своей трактовки сценария. Отсюда возникает ложная, фальшивая передача художественных образов фильмы, «костюмная» выразительность, столь характерная для исторических постановок буржуазного кино.

Оператор Дмитрий Фельдман, осуществлявший изобразительную трактовку фильмы «Петербургская ночь», нашел принципиально новый подход к проблеме выражения характера эпохи, избежав как репродуктивного примитивизма, так и эстетского любования поверхностной декоративностью. Фельдман пренебрег легким успехом докоративно-живописного кадра. Вдумчивая, углубленная работа над фильмой помогла Фельдману подняться в его композициях до высоты социального анализа материала сценария, и в этом громадное достоинство и победа мастерства оператора. Многообразные приемы операторского искусства, в сочетании с содержанием кадров создали тот единый живописный стиль, который отличает работу Фельдмана от многих попыток однородного направления. Этот живописный стиль, положенный в основу всей изобразительной трактовки фильмы «Петербургская ночь», не имеет ничего общего с поверхностным живописным оформлением, в конечном счете вырождающимся в эстетскую стилизацию и манерность.

В чем коренное отличие подлинной живописности как элемента стиля в операторском искусстве от живописного формалистического украшения кадра?

История развития изобразительных форм кинематографа почти с первых дней его зарождения обнаруживает параллельное движение двух стилевых начал, эволюция которых приводит нас к созданию линейного и живописного стиля современного операторского искусства.

Линейный, графический стиль, если рассматривать его отличие от живописного стиля только с точки зрения формальной, специфичен преобладанием в рисунке отчетливого, резко отделенного контура изображения. Освещение строится главным образом на передаче скупой тональной гаммы с интенсивно насыщенными тонами черного и белого. Полутон в его пластических оттенках и многочисленных градациях не играет решающей роли для выразительной передачи характера изображения.

Живописный стиль, напротив того, отличается мягким расплывчатым контуром, смягченным оптическим рисунком кад а и преимущественной ориентировкой на полутон, который служит основным средством построения изображения.

Если в первом случае мы имеем дело с движением линии как главенствующим объектом визуального восприятия, то живописный стиль оперирует тональ-

ной массой, световым пятном, воспринимаемым более обобщенно, нежели чистый линейный контур. В буржуазной кинематографии развитие живописного стиля операторского искусства не пошло дальше импрессионистических упражнений немецких операторов. У Фельдмана живописность играет иную роль, ибо она воспринята отнюдь не как формальный прием.

Этими формальными признаками еще далеко не исчерпывается принципиальное отличие линейной трактовки кадра от живописной. Законченный стиль во ператорской работе не может быть характеризован единичным использованием того или иного приема импрессионистической светописи, которая служит для нас лишь техническим наследством. Простое наличие света и тени, замена линейного контура тональным пятном или смягчение оптического рисунка изображения еще далеко не определяют стиля в операторском искусстве. Совокупность приемов возникает как самостоятельный стиль там, где единство композиционных принципов сочетается с единством смысловой трактовки кадра, где каждый формальный и технический прием осознан как средство художественного воздействия, и, наконец, там, где имеется последовательное развертывание и переключение композиции фильмы в композиционные формы отдельных кадров. Только при этих условиях мы получаем органическое художественное произведение, выразительные средства которого организованы в плоскости единой стилевой трактовки содержания.

В зависимости от тематики и жанра картины оператор вправе строить свою работу либо на возможностях линейной, графической передачи объекта, либо средствами живописной композиции. Учитывая тематическое задание сценария «Петербургская ночь» и специфический характер этой фильмы, не лишенной элементов романтики, Фельдман избрал живописную трактовку и в этом смысле, на наш взгляд, не совершил ошибки. Сценарий и режиссерское разрешение фильмы «Петербургская ночь» отнюдь не дают основания оператору переносить центр тяжести композиции на динамику внутрикадрового действия, ибо развитие сюжета в фильме идет косвенными параллельными путями, не редко полностью переходя на материал фона или звуковой реплики. Активное начало, определяющее действие основного героя, подчас совершенно заслоняется деталировкой и обыгрыванием второстепенных положений. Между тем линейная, графическая передача объекта всегда направляет восприятие на активный момент композиционной динамики. Очевидно, единственно правильным решением задачи для Фельдмана было использование возможности живописной композиции, располагающей к обобщенному восприятию действенно статических кадров и тем самым не расшифровывающей известной пассивности режиссерской трактовки.

Проследим это основное положение, определяющее принципиальную установку Фельдмана, на конкретном материале фильмы.

Четкий, графический рисунок объекта Фельдман заменяет пластическим тональным контуром, без резкой деталировки и фактурного акцента. Какой выразительный эффект мы получаем в результате такого метода изображения? Заменив отчетливую линейность смягченной живописностью, Фельдман достигает прежде всего целостности восприятия основного зрительного образа кадра в связи с его непосредственным окружением. Для Фельдмана окружение объекта в кадре перестает быть простым материальным фоном, служащим лишь пространственными границами действия. Не изолируя основной объект резкими линейными очертаниями, Фельдман вводит материальный фон как неотделимый элемент восприятия, принимающий на себя часть смысловой нагрузки кадров. Именно таким воздействующим элементом восприятия служит для Фельдмана фактура обстановки, декорации, натуры — словом все то, что помогает зрителю ориентироваться в бытовой и социальной характеристике художественных образов фильмы. Смягчение краевых поверхностей изображения служит для Фельдмана отнюдь не приемом чистой эстетизации или примитивной акцентировки на главном объекте, а средством преодоления рамок кадра, ибо композиционно ряд кадров построен таким образом, что содержание воспринимается не только в непосредственно переданных деталях, но и за видимыми пределами кадра. Иначе говоря, кадр перестает быть законченным

Арт. Добронравов в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

и ограниченным в себе элементом монтажа, что в условиях данной режиссерской трактовки неминуемо усугубило бы и без того статическое развитие сюжета. Общее смягчение оптического рисунка, требующее в своем выполнении громадного творческого чутья и такта, у Фельдмана нигде не фигурирует как случайный живописный эффект. Даже в достаточной мере искушенный зритель вряд ли может отметить где-либо нарочитость композиционно введенных в кадр деталей или натянутость ракурса, настолько пластично и незаметно построены переходы от основного объекта к окружению фона.

В полном единстве с оптической передачей рисунка кадра осуществляет Фельдман и свои схемы освещения. У Фельдмана почти совершенно отсутствует контурный свет, стереоскопичность достигается опять-таки не резким выделением светового контура, а смягченным переходом от одной тональности к другой. Так, например, сняты в картине почти все крупные планы, рельефность которых возникает исключительно за счет снижения или повышения тональности фона, причем средние и крупные планы не обнаруживают тональных отличий по отношению к общим планам.

Вместе с тем смягчение оптического рисунка, почти всегда связанное с потерей фактурной обработки, у Фельдмана не переходит за пределы необходимой отчетливой видимости. И здесь Фельдман сумел уберечься от увлечения формальным приемом. Как облик актера, так и фоновое окружение благодаря умелому владению светом полностью сохраняют свои фактурные особенности. Редко приходится видеть на экране столь характерную фактуру шелка, гранита, мрамора или такие характерные по фактурной обработке лица, как в работе Фельдмана.

Мы уже отмечали, что отсутствие четкой предварительной монтажной композиции лишает операторскую работу ее основного и наиболее ценного качества — последовательности и преемственности в переходе от одной композиционной формы кадра к другой. В картине «Петербургская ночь» таким примером может служить хотя бы эпизод парада, где отдельные кадры, динамически снятые оператором, в монтаже не дали эффекта, динамического нарастания. В силу этой причины основное воздействие всей сцены перешло на звуковое оформление, на котором, в сущности говоря, построен весь парад. В такой же мере отсутствие монтажной композиции отразилось и на финальной сцене этапа, в которой монтажно совершенно утеряна ведущая линия ритма и темпа, потенциально заложенная оператором. Здесь оператор объективно оказался перед необходимостью снимать отдельные монтажные куски без ясной композиционной перспективы, и это, несомненно, отразилось на действенности указанных сцен.

Исключительного внимания заслуживает работа Фельдмана в области изобразительной характеристики основных персонажей фильмы. Здесь Фельдману удалось нащупать верный путь к разрешению проблемы выразительного построения крупного плана — проблемы, совершенно забытой и выпавшей в ряду теоретических дискуссий вокруг каждой новой картины. А между тем вопрос этот чрезвычайно интересен не только

с точки зрения выразительных возможностей операторского искусства.

Кинематограф никогда не владел настоящей культурой художественного портрета, даже в той мере, в какой ею владела фотография. Блестящая эпоха Давида Хилла и Даггера, достигших высокого совершенства именно в создании фотографического художественного портрета, прошла совершенно бесследно для кинематографа, ибо кино получило свое фотографическое наследство отнюдь не из рук этих пионеров художественной светописи, а через многочисленные передаточные инстанции бульварной иллюстрированной прессы конца XIX столетия. Именно этим можно объяснить внедрение в кинематограф пошлейшего и вульгарного стиля «салонной» фотографии, средствами которой втечение многих лет на экране создавались «красивые головки» крупных планов. Стиль «салонной» фотографии, крепко вкоренившийся в практику современного американского кинематографа, характеризует и ту эстетическую фетишизацию образа актера, которая нашла свое выражение в пресловутой американской теории «сексуального обаяния» — неотъемлемом качестве каждой кино-звезды.

Оператор Фельдман правильно понял и оценил сущность основного качества художественного наследия эпохи даггеротипии. Это качество заключается в том, что художники светописи стремились прежде всего познать и выразить характер человека, не искажая его искусственной и фальшивой позировкой. Фельдман пошел по правильному пути критического восприятия и использования этого наследства, одержав громадную победу над установившимися штампами съемки «говорящего крупного плана».

Вместе с появлением звукового кино в операторском искусстве возник своеобразный композиционный «закон», заставляющий оператора ставить крупный план синхронно снимаемого актера в некие условия «наилучшей видимости». Между тем это чисто техническое условие «наилучшей видимости» сплошь и рядом далеко не совпадает с условием наиболее выразительной передачи характера и типичности образа актера. Пренебрегая этим техническим законом, Фельдман проделал углубленную работу

Арт. Добронравов и Фенин в фильме «Петербургская ночь», реж. Рошаль, оператор Фельдман

над выявлением характерности поворота, ракурса и фактуры, и в результате мы видим в картине художественные кинопортреты эпохи, снятые с исключительным мастерством. Фельдман не побоялся смелых поворотов и неврастенических ракурсов в изображении Ефимова, и с этой точки зрения наиболее удачными следует считать именно эти крупные планы. Типичны и характерны в картине крупные планы Васильева, Настеньки и многочисленные планы второстепенных персонажей, как, например, старик на концерте или «важное лицо» в сцене приема у чиновника.

Из пейзажных построений, играющих значительную роль в общем контексте фильмы, следует отметить реалистическую трактовку белых ночей, где Фельдман обошелся без механического копирования имеющихся в живописи и графике композиционных образцов. Нет никакого сомнения в том, что использование односюжетной графики, например Добужинского, представляло бы громадный соблазн для оператора. Но именно потому, что графическая трак-

товка Добужинского была бы самодовлеющей по своему характеру в общем живописном стиле фильмы, Фельдман предпочел избрать самостоятельный путь. Перенеся центр композиции на выявление фактурных особенностей ночного Петербурга, Фельдман придал этим пейзажам реалистическую убедительность, не впадая в натурализм подчеркнутых деталей решеток и мостов Екатерининского канала, ставших уже кинематографической традицией для исторических фильм.

Своеобразно использованы в картине зимние пейзажи, в особенности в начальных сценах, где в основу изображения положен сильный тональный контраст. Резко динамическое плоскостное построение сцены катанья на тройках, в которой монтажная динамика органически переключается в динамику внутрикадровой композиции, представляет операторски, пожалуй, наиболее законченную сцену. Работа на сильном тональном контрасте в зимних пейзажах, вообще говоря, принадлежит к одной из труднейших задач операторского искусства. За исключением замечательной работы Андрея Москвина на этом материале в картине «Одна», можно указать лишь единичные примеры построений такого рода в наших фильмах.

Из больших декораций следует отметить павильон дома помещика, выдержанный от начала до конца в светлой тональности. Любопытны по своей композиции планы, в которых помещик слушает репетицию оркестра. При общей монументальности декорации, затерянная в пустом зале фигура помещика подана с большой долей сатирической иронии, что сразу определяет отношение зрителя к персонажу.

Композиционную завершенность обнаруживают планы на лестнице у чиновника, где простое диагональное построение балюстрады и части перил избавляет от баррочной витиеватости и перегруженности, неизменно появляющейся при попытках охватить монументальную архитектуру в масштабных соотношениях среднего плана.

В комнате студента и целом ряде других декораций умело использован фон ночного Петербурга за окном, реалистическое освещение которого преодолевает замкнутость небольшого интерьера, расширяя границы восприятия кадра.

Хотелось бы указать еще на тщательную обработку в картине деталей, которым обычно ни режиссер, ни оператор не уделяют достаточно внимания. Так, например, прекрасно снята и поэтому запоминается даже такая деталь, как газета «Воронежский Вестник» — изобразительный материал сам по себе очень неблагодарный.

Размеры краткой статьи не позволяют останавливаться на дальнейшем обзоре и целом ряде теоретических вопросов, возникающих в связи с изобразительной трактовкой этой фильмы. Работа Фельдмана сама по себе настолько значительна и углубленна, что несомненно заслуживает внимательного и систематизированного анализа, который не может быть произведен на основании впечатления от двух-трех просмотров картины. Для Фельдмана картина «Петербургская ночь» является значительной и по другим причинам, ибо она завершает собой десятилетний этап его работы в советской кинематографии. Пройдя через репродуктивность своих ранних фильм, над которыми еще в значительной мере довлели ханжонковские традиции старой русской кинематографии, Фельдман переболел и детской болезнью импрессионистических увлечений. Однако эти же кратковременные увлечения, приводившие в большинстве случаев к творческим неудачам, имели то положительное значение, что воспитали из Фельдмана зрелого мастера с осознанной творческой установкой. Фельдман проделал трудный путь оператора, в силу нелепых административных переброс переходившего от режиссера к режиссеру и не нашедшего себе равноценного по установкам мастера, а стало быть и места в творческом коллективе.

Сохранение и дальнейший рост творческой индивидуальности Дмитрия Фельдмана зависят прежде всего от спаянности и единства в установках с тем режиссером, с которым ему предстоит вести свою следующую фильму.

Установка на псевдоним

О „Марионетках“ и Я. Протазанове

Н. ОТТЕН

1

Что такое «условный реализм»? Это термин, на котором всячески настаивает Я. Протазанов в предисловии, написанном им вместе с В. Швейцером к сценарию «Марионетки», в выступлении в газете «Рот-фронт» и, наконец, в листовках, раздаваемых зрителям.

«Условный реализм», называемый ими «стилем», определяется и обусловливатся в этих высказываниях жанром памфлета, «попыткой создать политическую комедию на экране», установкой на «высокую тенденциозность». Все это, конечно, неверно. Стиль рождается не из жанровой задачи, а из взаимодействия художника и действительности, является выражением этого взаимодействия, реализуемого в художественных образах. Это могло быть ясным и авторам «Марионеток» — зачем понадобились им настойчивые декларации об «условном реализме», как возник этот «стиль» и как он соотносится с конкретным произведением, которое призван мотивировать?

Накануне первой пятилетки советский театр обогатился вдруг многочисленными разновидностями реализма. «Музыкальный реализм», «конструктивный реализм», «условный реализм» — вот что зазвучало в участившихся декларациях. Но странное дело, наряду с этими декларациями большинство театров продолжало старую творческую инерцию, у целого ряда авторов деклараций очень далекую от всякого реализма вообще.

И самые декларации по-существу оказались выражением ощущения ножниц между субъективным восприятием действительности и своей объективной художественной практикой.

«Материал требует известной обобщенности, своего рода плакатности», — говорят авторы сценария «Марионетки». Ссылки на басни Крылова как на образец агитационной лаконичности и условности, очевидно, и являются основной мотивировкой придания «реализму» звания «условный».

Верно, что самая решительная трансформация действительности, не искажающая при этом тенденций действительности, ни в какой мере не лишает реализма его свойств. Кто-то на редкость удачно сформулировал, что «Флобер ради реализма твердо стоял на принципе «Искусство для искусства», Чернышевский ради направленности отстаивал право фантазии, видоизменять виденное и слышанное». Авторская тенденция и свободное творческое обращение с непосредственным восприятием действительности не выводят произведения из реалистического ряда.

Зачем же термин «условный реализм»? Это псевдоним тех же самых вещей, которые делал Протазанов и раньше. Флобер и Чернышевский не имеют, конечно, никаких точек соприкосновения с работами Я. Протазанова и приведены нами лишь для ясности. Впрочем авторы фильмы предпоследним абзацем своего предисловия к сценарию очень недвусмысленно раскрывают карты.

> «С другой стороны очевидно, что за отсутствием у нас формальных традиций политической комедии на международную тему (и не только в кино, но и в театре) авторы неизбежно должны были местами проходить области, смежные с традициями так называемой легкой заграничной комедии».

Нам кажется, что здесь именно и «зарыта собака». Здесь смысл «Марионеток», а все остальное только к сему декорация, старые песни, исполняемые под новым псевдонимом.

2

Я. Протазанов за все существование советского кино поставил четырнадцать картин. Перечисляем их без ручательства за хронологическую последовательность: «Отец Сергий», «Аэлита», «Процесс о трех миллионах», «Закройщик из Торжка», «Его призыв», «Сорок первый», «Человек из ресторана», «Анна на шее», «Дон Диего и Пелагея», «Праздник св. Иоргена», «Белый орел», «Чины и люди», «Томми», «Марионетки».

Это один из наиболее интенсивно работающих советских режиссеров. При этом его продукция в большей половине которой он выступает не только как режиссер, но и как сценарист, пользуется широкой зрительской популярностью. Уже одни эти обстоятельства делают совершенно незаконным снобистское игнорирование Я. Протазанова частью нашей критики.

В то же время линия работы Протазанова определена необычайно четкими приемами ремесла, отнюдь не перерастающими в устойчивый творческий метод. Каковы же эти приемы?

Прежде всего, установка на салонно-адюльтерную сюжетику. Если мы просмотрим список поставленных Протазановым фильм, мы убедимся, что они в подавляющем большинстве строятся именно по этому принципу.

Во-вторых, фотографичность, неподвижность построения кадра. Необычайная статичность этого построения идет целиком от живописи российских передвижников.

Это родство с передвижниками не только изобразительное, но и идеологическое. Народничество, упрощенное и либеральное морализирование свойственны Протазанову. И это третье качество его работ.

Наконец, четвертое — это организация производства картин на гастролера. У Протазанова нет актерского коллектива, он строит вещи на театральных звездах первой величины, и его принцип ничем не отличается от принципов работы западного мюзик-холла. Побольше блестящих актерских имен, без разбора в их творческом методе. И Мейерхольд играет рядом с Качаловым, а Мартинсон с Леонидовым и Розен-Саниным.

При этом салонно-адюльтерный сюжет всегда доведен до полной ясноски содержит в основе своей ловкий анекдот с неожиданными поворотами, способными держать внимание зрителя.

3

И вот выяснилось с полной очевидностью, что во второй пятилетке на этих принципах работать нельзя. Для художника, живущего цепью сложных и органических связей с действительностью, при банкротстве его художественной системы наступает сложный и мучительный процесс перестройки, период творческого молчания.

У Протазанова не произошло никакой остановки. Прежде всего потому, что его живые связи с социалистической действительностью и раньше никак не были обнаружены им в его кинематографической практике за изъятием двух случаев («Его призыв», «Дон Диего и Пелагея»), когда своеобразие этих связей требовало специального анализа и никак в дальнейшем не закреплено. Отсутствие связей с действительностью и переход его в противоречие с действительностью воспринимаются не как творческий момент, который надо преодолеть, а как организационный, который надо обойти. И для обхода возникает псевдоним, возникает условный прием чисто формального порядка — привычный салон, с привычным адюльтером строится на наивных аналогиях с кукольным театром.

Из этого вовсе не следует, что сценарий «Марионетки» технически неблагополучен. Наоборот, он сделан чрезвычайно ловко, четко и экономно, в нем все на месте. По нему оказалось возможным снимать безо всяких отступлений, лишь с небольшими сокращениями. Однако рассмотрим сценарий и фильму так, как они сделаны.

4

До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си — семь нот, семь кукол, «разыгрывающих» политическую комедию в кукольном театре или кукольную трагедию в политическом театре». Театр «Марионеток» становится сюжетной рамкой сценария, куклы этого театра, ожив, разыгры-

вают салонную драму, выдаваемую за политический памфлет.

Кукольный театр показывается на обнаженном приеме.

«Подойдите поближе, и вы увидите, что наше представление лишено тайн... Обратите особое внимание... Все эти многочисленные нити сходятся в одних руках... И эти руки должны символизировать руки капиталиста «Дер-нита» держащего нити, главы военной промышленности».

Эта система простых, незамысловатых и неубедительных аналогий легла в основу сценария. Переброски не вскрывают смыслового хода, не вскрывают подтекстов, ибо подтексты попросту отсутствуют, а вместо них иллюстрируется отнюдь не сложное положение.

Цитируем по сценарию:

«55. ЗАЛ ЗАСЕДАНИЙ

Тяжело облокотившись массивными руками на стол, «Дер-нит» обращается к собравшимся:

— Мы здесь в своем кругу и можем говорить откровенно.

... Ангел мира не спасет Европы от кризиса.

56. ЧАСТЬ СТОЛА. КРУПНО

Сахарный ангелочек с Христом украшает вершину пышного торта... Рядом чуть дымится стакан горячего чаю.

57. ЗАЛ ЗАСЕДАНИЙ

«Дер-нит» продолжает среди мертвого молчания своих слушателей.

— Благодаря кризису проблема СССР становится особенно острой...

Вытирает платком левый уголок рта и потом нервно отстукивает пальцем дробь на краю стола:

— Мы балансируем на краю пропасти.

58. СЦЕНА ТЕАТРА

Под тревожную дробь барабана на страшной высоте балансируют на стальном тросе жонглеры, перекидываясь различными национальными флажками».

Эта система иллюстраций, конечно, ни в какой мере не помогает идейному-ходу вещи, как не помогают никогда наивные иллюстрации, буквально повторяющие текст.

Арт. А. Кторов и В. Токарская в фильме «Марионетки», реж. Протазанов, оператор Ермолов

Что же делают куклы, в реальном, человеческом своем существовании? Безусловно все, что полагается в салонном фарсе.

Принц До живет с мюзикхоллной звездой Ми, пьет коньяк и не имеет ни на что особых претензий. Оказавшись на престоле, перепивается и валится с аэроплана в реку. Убедившись, что трон для него потерян, не проявляет особых эмоций, хотя и участвует в ряде квипро-кво с Ми.

Ре — архиепископ, наделенный волей, властью и лицемерием, полагающимися духовной особе. Впрочем это обнаруживается в подробностях, необязательных для всего хода действия.

Ми, как полагается, демонстрирует прелести красавицы «разлагающегося капитализма», в меру капризна и падка на титулы.

Фа — фашист, лицо которого изображает непоколебимую волю к действию и потому лишено всякой мимики. Текст произносит, как и полагается фашисту из клубной инсценировки.

Соль—театральный парикмахер, по содержанию ничтожество. Монарх, достойный попасть в настоящий памфлет, за него действительно местами работают положения.

Ля и Си глубоко неясны по сценарию, хотя и наделены заимствованными из клубной инсценировки текстами центриста премьера и социал-фашиста.

«Дер-нит» распоряжается всем, ничем свою особу не проясняя.

Остальные по сценарию на одно лицо. В картине, безусловно, они рознятся друг от друга внешностью, но не настолько разительно, чтобы запомниться зрителю.

Эти несложные персонажи разыгрывают следующую незамысловатую историю: — До надо посадить на трон для подготовки войны против СССР. Он напивается и валится в реку. Вместо него приезжает его парикмахер, которого и делают королем. Новый король произносит парикмахерские сентенции, принимаемые за верх глубокомыслия. А тем временем идет фашизация и вооружение. До становится камердинером. По приезде Ми они затевают драку, которой собственно и кончается фильма.

Все.

Конец более чем случаен. Конец попросту отсутствует. Авторы его не нашли и заменили легонькой моралью о бдительности, слабо вытекающей из всего хода действий, но вполне возможной в устах директора театра «Марионеток».

При этом фраки и бальные платья, герлс и песенка «Парагвай» — все аксессуары так называемой легкой заграничной комедии.

5

Народные артисты республики М. Климов и Л. Леонидов. Заслуженные артисты республики — И. Аркадин, О. Басов, Н. Радин, М. Розен-Санин, В. Топорков и В. Попов. Широко известны и безусловно очень талантливые актеры С. Мартинсон, В. Токарская, А. Кторов, М. Жаров, С. Комаров, К. Зубов, П. Гладышев, С. Тихонравов, М. Жуков, М. Холодов, М. Бубнов — такого обилия громких имен давно не видела ни одна театральная, ни одна кинематографическая афиша.

Мы охотно верим, что если заняться подробным расследованием, то окажется, что все эти актеры действительно сняты в фильме «Марионетки». Но, к сожалению, зритель, просмотревши картину даже дважды, не увидит большинства этих актеров.

Прежде всего о С. Мартинсоне. Этот превосходный эксцентрик безусловно работает лучше всех в картине, но при всем этом ни одного нового жеста, ни одной свежей интонации. Роль игранная в Гостиме, в Театре революции и даже в покойном Балаганчике, выпирает из характера, созданного Мартинсоном. Каждый из этих кусков, очень яркий, талантливый и запоминающийся сам по себе, никак не хочет складываться в целостный образ.

Всяческого сожаления заслуживают все еще продолжающиеся использования А. Кторова в кино на амплуа фрачного, кинематографического любовника. Этот первоклассный характерный актер, создавший в театре ряд замечательных «характерных» образов — на амплуа фрачных любовников тяжел, невыразителен и суматошлив.

В. Токарская одна из лучших советских опереточных актрис. Но она никак не сделала роли кинематографически и однообразно, скучно позирует. Песенка «Парагвай», исполняемая с балетом,

Арт. Токарская в роли Ми. «Марионетки», реж. Протазанов, оператор Ермолов

пожалуй, самое удачное место роли и показатель того, как эксцентрически остро можно было строить роль Ми в целом.

Л. Леонидов ничего не делает в картине, за исключением очень внятного произнесения текста. Точно так же ведет себя и К. Зубов, принявший деревянную внешность, вовсе не делающую образа.

И только Н. Радин в роли Ре проявляет какую-то гибкость и дает ряд запоминающихся мест.

Остальных, повторяем, невооруженным глазом не видно. Вот итоги «актерского парада».

6

Итак, перед нами за дымовой завесой кукольного театра снова «легкая заграничная комедия». Итак, перед нами вместо памфлета салонный фарс, сопровождаемый политграмотными репликами. Итак перед нами четырнадцатая работа Протазанова, ничем не отличающаяся от основной линии предыдущих.

Куклы существуют отдельно от салона, так же как политика существует отдельно от адюльтера, а сюжет фарса — отдельно от политических формулировок. Все это, положенное рядом на одну пленку, и называется фильмой «Марионетки». При чем тут реализм, какие бы добавления к нему ни делались?

Мы со всей серьезностью относимся к Я. Протазанову — мастеру, беспрерывно и энергично работающему, тем более в новом искусстве — звуковом кино. И все же работа Я. Протазанова, строго говоря, не есть явление подлинного искусства, а потому к ней незаконно применение мерок общей поэтики. Но его произведения созданы кинопромышленностью, а она, эта промышленность, работает на идеологию, вне зависимости от того, работает ли она средствами искусства или нет.

Это заставляет с особой настойчивостью подчеркнуть разрыв между работой Я. Протазанова и тем, как надо работать над задачами, выдвигаемыми нашей действительностью. Для Я. Протазанова — безусловно высококвалифицированного и одаренного режиссера — особенно разительно то, что этот разрыв не только идейный, но и разрыв технический или, точнее — и идейный и технический.

Арт. Мартинсон в фильме «Марионетки», реж. Протазанов, оператор Ермолов

Вся сумма специфики протазановских приемов ремесла работает мимо основных задач нашей действительности. Оно оказывается недостаточно емким для усложнившихся условий и задач нашего кино.

Псевдоним, взятый Протазановым на старую по методу работу, оказался наивным соусом простеньких политграмотных рецептов. Но наша действительность берет явления и людей за основное звено, и никакие псевдонимы тут не помогают. Правда, всякий специалист бессознательно на известном этапе защищает сумму накопленных им технологических знаний, потому что не сознает, что этот его капитал общественно амортизировался. А сознание этой амортизации ведет к реконструкции идейного и технического вооружения, и только тогда начинается полнокровная работа.

Этот процесс должен проделать Протазанов на пути к следующей картине.

Только на этом пути его ждет полноценная советская картина, двигающая нашу кинематографию вперед.

„Частная жизнь Петра Виноградова“ [1]

Литературный вариант сценария

Л. СЛАВИН

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

Валя в поезде. Она глядит в окно. Мечты, нетерпение и радость на ее лице...

...Петя сидит за партой. Он внимательно слушает, временами записывая и зачерчивая для памяти в тетради. Все слушают, сидя за партами в полукруглом зале амфитеатром.

За кафедрой — профессор.

Он манипулирует физическими приборами.

В аудитории местами серебрятся головы пожилых рабочих.

Петя подпирает голову руками.

Временами морщится.

Потом с удвоенным вниманием принимается слушать профессора.

Однако отдельные места лекции нет-нет да и выпадают из слуха Пети.

Это происходит не потому, что он стал забавляться своей старинной игрой в зажиманье ушей.

Но как бы в н у т р е н н я я глухота вдруг постигает его.

Он как бы в н у т р е н н е вдруг зажимает уши.

Это набегают посторонние мысли и вытесняют голос профессора.

Эти мысли можно видеть. Петя их видит. Это попеременно то лицо Вали, то лицо Тони.

Вернее, части их лиц.

Одни и те же части.

Петя мысленно сравнивает их.

Вот улыбка Тони. Вот улыбка Вали, несравненно более бледная.

Вот глаза Вали. Вот глаза Тони, гораздо более ослепительные.

Вот смех Тони. Вот смех Вали, дребезжащий, унылый...

...Валя смеется, качаясь в вагоне. Смеется радостным, счастливым смехом.

— Нет, — говорит она, — я еду не к родителям.

— Уж не к женишку ли?—не без лукавства осведомляется кто-то в вагоне.

Валя смеется...

...— Вот товарищ Виноградов ответит нам на этот вопрос, — слышится голос профессора.

Петя встает. Минута растерянности.

Потом он говорит громким голосом:

— Простите, товарищ профессор, я поддался минутной слабости, недостойной комсомольца. Я мечтал...

...Поезд подходит к Москве. Видны первые башни, шпили...

...Обвивши одной рукой Котю, другой Петю, профессор следует по коридору вечернего заводского вуза. Шумная толпа студентов заполнила его. Сеня держится возле Коти.

— Ну, три друга, —ласково говорит профессор, заглядывая им в лица, — или три друга уже поссорились?

ПЕТЯ. — Я останусь Сене и Коте другом всегда.

ПРОФЕССОР. — Ну да, я понимаю, у вас с товарищем Охотниковым просто соцсоревнование.

СЕНЯ. — Не соцсоревнование, а скорее соцсоперничество.

Профессор, останавливаясь и глядя на стенновку, говорит Сене:

— Что я вижу, мой друг, на вас карикатура?

Действительно, в центре стенновки большая карикатура на Сеню, передающая с обидным сходством черты его, отнюдь не классического лица. К тому же ему придано выражение какого-то антисоветского ехидства.

[1] Продолжение. См. «Советское кино» № 1—2.

Толпа студентов оживленно обсуждают ее.

Под карикатурой подпись:

«Прогульщик С. Кауфман. Явился сегодня на работу к 2 часам дня и тем сорвал выполнение дневного плана».

СЕНЯ. — Это твоя работа, Петька?

ПЕТЯ. — Моя. Ты забыл, что мы подписали договор: ни одного дня прогула?

СЕНЯ. — Подожди, подожди... Я сдавал валины бумаги...

ПЕТЯ. — Позор! Я тебя спрашиваю, ты комсомолец или нет?

СЕНЯ. — Это оттого, что ты больше не любишь Валю...

ПЕТЯ. — Любовь для меня существует только в свободное от работы время.

Удаляется, решительно шагая по коридору. Заходит в телефонную будку.

Котя берет Сеню за руку:

— Знаешь, Сеня, он прав. Он нахал. Но он прав. Вот мне, например, хочется набить ему морду. Но я это сделаю в нерабочее время. Он прав...

...Валя идет по дебаркадеру.

...Петя говорит по телефону:

— Это квартира Весновских? Можно попросить Антонину Весновскую? Здравствуйте, Тоничка! Мы увидимся сегодня? Давайте, приходите ко мне... Я давно хочу показать вам, как я живу... Да, свободно, на все сто — Сеня уходит в концерт, а Котя на стадион... Придете? Через полчаса? Лечу домой!..

...Петя на улице покупает цветы.

Он просит:

— Чего-нибудь покрасивей, гелиотропов там, или резеды...

Падают первые капли дождя...

...Петя в художественной лавке.

Просит:

— Какую-нибудь картинку поизящней...

...Валя идет по московским улицам со свертком в руке: одеяло с подушкой в ремнях, ноты, хлеб, сбоку привязан чайник.

Удар грома. Сильный дождь. Валя храбро ступает по лужам стоптанными башмачками. Улыбается... Останавливается у киоска, покупает цветы...

...Тоня идет по улицам, выставив против ветра и дождя зонтик. В руках у нее цветы...

...Петя убирает комнату. Действует свойственными ему сильными размашистыми движениями. Как бы ведет рукопашный бой с комнатой. Шваброй подметает пол, сор загоняет под сенину кровать. Собирает весь хлам холостяцкой жизни: банки из-под консервов, окурки, пустые пивные бутылки, грязные носки и прочее — и рассовывает это все под одеяла и подушки своих приятелей. Потом взбивает и прихорашивает постели товарищей, эстетически склонив голову набок. Подходит к расписанию. Графа: «Свиданье с Тоней. 8.30—9.30». Размышляет. Зачеркивает «9.30» и пишет «9.34».

Все проделывает, мурлыча фантастические мотивы.

Расставляет цветы. Вешает гравюры.

Любуется делом своих рук.

Вдруг поворачивает голову, настораживается, прислушиваясь.

Какое-то металлическое подвывание доносится до него.

Выходит из комнаты, в сердцах хлопнув дверью.

Открывает маленькую дверь, рядом со своей комнатой.

Там уборная.

Это она заливается, голосит, бурлит, верещит тонким металлическим голоском и вдруг начинает басить — эта водопроводная виолончель.

Петя взбешенный, уперши руки в бока, созерцает это музыкальное буйство уборной.

— Вот собака, — шепчет он,— чорта-с-два устроишь здесь красивую жизнь...

С силой дергает ручку, лезет к баку, орудует, но музыкальные спазмы водопровода становятся все оглушительней.

— Здравствуйте, Петя!

Петя оглядывается, стоя на своем возвышении.

Это Тоня с цветами в руках.

Петя спрыгивает, весь измазанный в мелу и краске.

— Я извиняюсь, — бормочет он, — проклятая уборная устроила кошачий концерт...

Смущенно потирает щеку, измазывая лицо еще больше.

ТОНЯ (деловито хмурясь):

— Обычная история в новых домах... Дело очень простое. Это по моей специальности, ведь я архитектор. Подержите.

Передает Пете цветы, скидывает пальто, вскакивает на сиденье и начинает орудовать, говоря:

Актеры советского кино

ТАМАРА АДЕЛЬГЕЙМ

«Что говорит Мосс!» (1924 г.) — роль моссельпромщицы, «Еврейское счастье» — роль Бейлы, «Предатель» — роль девочки, «Митя» — роль Софочки, «Его превосходительство» — роль Ривеле, «За ваше здоровье» — эпизод ассистентки, «Гафир и Мариам» — роль Мариам, «Хочу быть летчицей» — роль пионерки Тани, «Пять невест» — роль Мирры, «Хромоножка» — роль Ильки, «Кто лучше» — роль Розочки, «Любовь» — роль Нины

— Сейчас мы ее утихомирим... У вас найдутся плоскогубцы?

ПЕТЯ. — Сию минуту!

Он прикрывает дверь уборной. Бежит к себе в комнату, лезет под кровать и роется там, ища инструмент.

Стук в дверь.

ПЕТЯ. — Да, да, Тоничка, войдите!

Распахивает дверь — там Валя. С одеялом, чайником и цветами.

ВАЛЯ. — Петенька!

Кидается к нему на шею.

Петя бессильно улыбается.

ВАЛЯ. — Ну, что, милый, вот я приехала!

ПЕТЯ (подтверждая этот бесспорный факт). — Да...

ВАЛЯ. — Что же ты молчишь?

ПЕТЯ. — Да как-то неожиданно... без телеграммы...

ВАЛЯ. — Но ты все-таки чувствовал, милый! Вот цветы приготовил. Спасибо.

ПЕТЯ (вяло). — Да... (Щелкает плоскогубцами.)

Тревожно прислушивается к шумам в уборной.

ВАЛЯ. — Что ты, милый?

Петя запирает дверь на ключ.

— Видишь ли, там монтер починяет уборную... Чтоб не ворвался.

ВАЛЯ. — Ты такой странный, Петя. Ты не болен?

ПЕТЯ. — Видишь ли, Валя, я, конечно, рад, что ты приехала. Но видишь ли, у меня все по росписанию.

Шум грозы.

ВАЛЯ. — По росписанию?

ПЕТЯ. — Да. Иначе я за три года не успею стать инженером. Великим инженером. Вот мы целуемся с тобой... А по росписанию я должен был делать сейчас совсем другое...

ВАЛЯ. — Ну так что, Петенька! Ну так ты опоздаешь немного. Вот мой поезд тоже опоздал.

ПЕТЯ. — Валя, ведь мы с тобой комсомольцы? Да? Так давай говорить начистоту (Стук в дверь.) Сейчас, сейчас, одну минуточку! Так вот видишь, Валя, это, конечно, довольно странно... И я даже не знаю, как это случилось... (Энергичный стук в дверь.) Чорт возьми, подождите немного, не лопнете!..

...Тоня за дверью, оскорбленная, отскакивает, поворачивается, чтобы уйти, но в внезапном порыве прикладывает ухо к замочной скважине и слышит:

— Я тебя очень люблю, моя дорогая Валичка...

Сильный удар грома заглушает остальное.

Но с Тони довольно. Она гневно выпрямляется и убегает...

Актеры советского кино

А. Б. БУЧМА

Род. в 1891 г. Актер театра «Березиль». «Тарас Шевченко» (1927 г.), «Микола Джеря», «Тарас Трясило», «Ночной извозчик», «Джимми Хиггинс», «Арсенал», «Пять невест», «За стеною», «Проданный аппетит»

«... я тебя очень люблю, моя дорогая Валичка, но как друга... А не как женщину»...

И Петя облегченно вздыхает, шепча: «Все»...

Идет к двери.

ВАЛЯ. — Петя... Петя... Как же это? (Берет его за руку, кладет свою щеку ему на руку.) Петруша, ты же меня так любил... Вспомни... Вот я плачу... Вот я целую тебя... (Целует руку.) Вот моя волосинка из бровей... Ты ее целовал и плакал... Петруша...

ПЕТЯ. — Не надо, Валя...

Тихонько высвобождает руку, на ней действительно валина волосинка из бровей, он ее сдувает, она летит...

ПЕТЯ (решительно). — Нет, больше твердости, Петька! Не надо мямлить.

Решительно идет к дверям, широко распахивает их:

— Тоня, войдите.

Но Тони и след простыл.

Петя вбегает в уборную. Там пусто и тихо.

Он бежит по коридору, к лестнице:

— Тоня! Тоня!

Никого.

Бежит вниз, но слышит валин плач из своей комнаты, вбегает снова наверх, потом поворачивается, машет рукой, колеблется, говорит с сердцем:

— Когда один парень имеет двух девушек, это ужасно неудобно!

Вбегает к себе в комнату.

Она пуста. Никого.

Подбегает к окну, выглядывает на улицу, сквозь темень и грозу кричит:

— Валя! Тоня!

Гром...

...По ночным улицам, захлестываемые ливнем, бегут в разные стороны две девушки...

...Звонок возвещает конец рабочего дня.

Петя подходит к Коте.

— Слушай, Константин, — говорит он, — ты на меня дуешься? В чем дело?

Котя не отвечает.

— Но я не обижаюсь, — великодушно говорит Петя, — я даже прошу тебя оказать мне одну небольшую услугу.

— Какую? — мрачно спрашивает Котя.

ПЕТЯ. — Скажи мне адрес Тони Весновской...

Котя сурово смотрит на него и отходит, не говоря ни слова.

СЕНЯ. — Я тебе помогу, Петя. Тут на заводе в кузовном цеху работает тонин папаша, старик Весновский...

...Старый рабочий сурового, даже воинственного вида, обтирает руки тряп-

Актеры советского кино

НАТА ВАЧНАДЗЕ

Снималась в главных ролях в фильмах: «Отцеубийца» «Арсен-разбойник», «Три жизни», «Нателла», «Амок», «Овод», «Юли», «Живой труп», «Кварталы предместья», «Последние крестоносцы», «К власти»

кой. Кладет тряпку в шкафчик подле станка и идет к воротам цеха.

Петя Виноградов наблюдает его и издали продвигается за ним...

Старик Весновский проходит в душевое отделение. Скидывает прозодежду, прячет в шкаф. Раздевается догола, становится под душ...

Петя в нетерпении топочет ногами под дверью душевой.

Старик Весновский выходит из душевой, удовлетворенно расправляя усы. Он переоделся, и теперь в опрятном костюме, при воротничке и галстухе.

Шествует через заводской двор, поминутно останавливаясь, чтобы перекинуться со встречными парой слов.

Петя, шествующий издали, злобствует в нетерпении...

...Старик остановился у газетного киоска, получает газеты, не преминул полюбезничать с продавщицей.

— Старый хрыч, — шепчет Петя, — туда же...

...Старик выходит на улицу, подходит к обочине тротуара, задумчиво расправляет усы, задирает ногу и неожиданно садится на мотоциклет, стоящий тут же.

В треске и бензиновых парах летит в даль. Ветер раздувает его длинные седые усы полководца.

С искаженным от ярости лицом Петя бежит, стараясь не упустить из виду мотоциклет...

...Мотоциклет неожиданно останавливается.

Старик дергает многочисленные рычаги управления — машина ни с места. Иногда мотор издает короткий вой, и старик начинает трястись в седле, однако, ни на шаг не продвигаясь.

Издали бежит Петя.

Старик безуспешно орудует в механизме машины.

Петя добежал.

Он задыхается от быстрого бега и не может вымолвить ни слова.

Он кидается к машине и, ставши на колено, проверяет мотор.

Старик, стоя над ним, ругается с польским акцентом:

— Эта машина — така штерва, така штерва!.. Пошва, наблевава и става.

Петя, беспрерывно вынимая из кармана инструменты, регулирует машину.

Потом, вставши и делая широкий пригласительный жест:

— Пожалуйста, все в порядке!

Старик благодарно жмет руку Пете:

— Спасибо, спасибо:

ПЕТЯ. — Не подвезете ли меня?

СТАРИК. — Изволь, а вам куда?

Петя неопределенно машет рукой в даль.

Актеры советского кино

АДА ВОЙЦИК

Род. в 1905 г. «Будьте, как мы» (1925 г.) — роль физкультурницы, «Расплата» — роль Лизы, «Сорок первый» — роль Марютки, «Булат Батыръ» — роль Асмы, «Свои и чужие» — роль Шуры, «Кукла с миллионами» — роль Марии, «Дом на Трубной» — эпизод Фени, «Веселая канарейка» — роль жены революционера, «Ненависть» — роль Стефы, «Конвейер смерти» — роль Луизы

Старик, садясь:

— Садитесь сзади.

Петя примащивается сзади старика.

И они едут.

И снова ветер раздувает длинные воинственные усы старика.

А сзади трясется Петя, прильнувши к его тощему туловищу...

...Сделав лихой вираж, мотоцикл подкатывает к новому высокому дому.

Оба пассажира спрыгивают.

Снова поблагодарив Петю, старик с мотоциклетом, скрывается в парадном ходу.

Выждав немного, Петя идет за ним...

...Они поднимаются по лестнице, разделенные одним этажом...

Старик открывает дверь английским ключом.

Петя деликатно приближается, скромно потупив глаза.

Старик замечает его, удивленно:

— А, это вы? Куда?

ПЕТЯ. — Мне, собственно, нужно видеть Тоню Весновскую...

СТАРИК. — О! Это моя дочь!

ПЕТЯ (спокойно) — Я тоже так думаю...

...Открывши дверь, старик кричит:

— Антонина! К тебе!

Сзади в дверях — Петя.

Тоня прибегает:

— Кто меня спрашивает? Вы? Зачем вы пришли?

СТАРИК. — Ну, потише! Этот молодой товарищ пришел со мной.

ТОНЯ. — Ах, он пришел с тобой? Ну, пускай он сидит с тобой.

Она снимает с вешалки пальто, шапку и уходит.

Старик и Петя смотрят друг на друга.

Старик приближается и интимным шопотом:

— Придет. Побегает и придет. Она вспыльчивая, как я. Я ведь очень вспыльчивый.

ПЕТЯ (смущенно). — Я сам вспыльчивый.

— Прошу, прошу! — кричит старик и вводит Петю в комнату.

— В шахматы играете? — кричит старик, — курите? Пьете?

И, раскрывши дверь в соседнюю комнату, кричит:

— Мать, а мать!

Выходит пожилая женщина с добрым лицом.

СТАРИК. — Мать, ты бы нам поставила чего-нибудь, мы с молодым человеком сражаться в шахматы будем. Дожидаться Тоню.

Старуха выставляет вино, стаканы, закуску, всматриваясь пытливо в Петю и говоря:

Актеры советского кино

В. Р. ГАРДИН

Род. в 1880 г. «Мертвая душа» — роль Аптекаря, «Города и годы» — банкир, «По ту сторону щели» — доктор, «Наши девушки»—мастер, «Секрет» — мастер, «Черное золото»—начальник экспедиции, «Снайпер» — полковник, «Интернационал» — председатель колхоза, «Их пути разошлись» — буровой мастер, «Утирайте слезы»—У.Т.С.— немец безногий, «Слава мира» — соц.-демократ, «Блестящая карьера»—инженер, «Встречный»—Бабченко, «Анненковщина» — генерал Жанен, «Иудушка Головлев» — Головлев. В настоящее время снимается в фильмах: «Р. У. Р.» — Джек Рипль, «Воды текут»—профессор по флейте, «Чудо» — Пущин

— Вы к нашей Тонечке? Знакомый ее будете? Гуляете с ней?

И опасливо:

— Может, жених?

ПЕТЯ (делая ходы на шахматной доске). — Нет, не жених.

СТАРУХА. — Ну, я не знаю, как это сейчас называется. Тоня у нас балованая девушка. Каждый день — новые ухажеры.

ПЕТЯ. — Да?

Не думая, ходит.

Старик хищно снимает пешку ладью.

ПЕТЯ. — Позвольте...

СТАРИК. — Не позволю... Тронуто — схожено. Надо думать, а не с бабами разговаривать.

СТАРУХА. — Минуты спокойной нет. Все сижу и дрожу: вдруг войдет Тоня с каким-нибудь голодранцем и скажет: «Вот мой муж». Вы извините, молодой человек, что я вам так говорю. Ведь я мать.

Петя, задумавшись над доской, снисходительно бормочет:

— Ничего, пожалуйста, я сам мать...

Старуха остолбенело смотрит на него, плюет и уходит...

...Та же комната. Накурено. Все выпито.

Старик в шахматном трансе склонился над доской.

— Сдаюсь, — говорит и машет рукой.

Потом азартно:

— Еще одну!

ПЕТЯ (подымаясь). — Нет, мне пора.

СТАРИК. — Да подождите же, она скоро придет.

ПЕТЯ (твердо). — Нет, не могу. Мне надо домой, заниматься математикой.

СТАРИК. — Э-э ничего, пропустите.

ПЕТЯ. — Невозможно.

СТАРИК (с любопытством глядя на него). — В наше время иначе ухаживали. Когда я за моей старухой пропадал, так целые сутки торчал под воротами — ждал ее. Все к чорту шло: занятия, работа, еда...

ПЕТЯ. — Нет, я все по росписанию.

СТАРИК. — А революцию ты не делал?

ПЕТЯ. — Не успел по молодости.

СТАРИК. — А я две делал — в 1905 и в 1917 году. Революцию делают без расписания.

ПЕТЯ. — Но готовят себя к ней по расписанию. Прощайте...

...Петя у себя в общежитии. Один. Занимается.

К. ГРАДОПОЛОВ

Род. в 1904 г. «Кружева» (1927 г.) — роль молотобойца, «Мари Кужер» — роль Актая, «Посторонняя женщина» — роль Павла, «Крупная неприятность»—роль шофера Ванилина, «Завтра ночью»—роль Сергея, «По ту сторону»—роль Матвеева, «Крылья»—роль летчика Седова, «Изящная жизнь»—роль ударника Андрея, «Гарри занимается политикой»—роль учителя Шварца. Снимается в картине «Однажды летом» в роли Жоры

Поднимает голову, смотрит в «Расписание поступков и дел».

Графа: «4.30—5.45 — Свидание с Тоней, примирение».

Толстым синим карандашом перечеркивает графу.

Занимается.

Но отвлекается какими-то мыслями, упершись взглядом в расписание.

Зажимает голову руками, утыкается в книгу.

Но снова отвлекается.

Хватает циркуль, ножку циркуля втыкает себе в ладонь, тихонько шипит от боли, утыкается в книгу.

Занимается, покачиваясь туловищем.

Дверь в комнату тихонько раскрывается. Тоня.

Стоит неслышно в дверях, смотрит на Петю.

Петя поворачивает голову, видит Тоню, вскакивает:

— Тоня! (Они обнимаются). Милая! Пришла!

ТОНЯ. — Но это в последний раз...

Обнимаются.

ТОНЯ. — Ты меня любишь?

ПЕТЯ. — Ах! (Торжественно.) Ты видишь, первый раз в жизни сломал расписание. Ради тебя.

Про себя бормочет: — И в последний.

...Пыль стройки.

Солнце пронизывает ее.

Странные крутые галлереи винтом обвивают остов здания.

Окна, двери, люки, потолки, — все в этом доме необычно.

По лесам и всему сквозному скелету здания сновань рабочих.

Однако их немного.

На дворе деревья, пышные, обсыпанные пылью стройки.

От деревьев, от малолюдности да еще от песни, доносящейся откуда-то из середины стройки, впечатление какой-то идилличности.

Петруша Виноградов входит во двор стройки.

Озирается.

— А что, — обращается к одному из рабочих, — товарищ Весновская у вас тут работает?

— Весновская? Прораб, значит? Как же, работает.

— А где же она?

— Кто? Весновская?

— Да.

— Прораб, значит?

— Ну да!

Актеры советского кино

ЕЛЕНА ЕГОРОВА

Снималась в фильмах: «Катерина Измайлова», «На Дальнем Севере», «Ордер на жизнь», «Золотое руно», «Лихое золото», «Больные нервы», «Каин и Артем», «Луна слева», «Враг у порога», «Блестящая карьера». В 1934 г. будет сниматься в фильме «Стяжатели»—сценарий и постановка Медведкина

— А хрен ее знает!

Петя пожимает плечами, идет по двору.

— Слышь, парень! — окликает его рабочий, — тебе Весновская нужна? Сейчас ее кликнем.

И кричит:

— Эй, прораб!

Крик подхватывает другой рабочий, стоящий на лесах:

— Прораб! Весновская!

Третий рабочий на лесах, этажом выше:

— Весновская! Тоня!

И люди в разных концах стройки начинают швырять друг другу это имя:

— Тоня!

— Тоня!

— Тоня!

А Петя стоит на дне двора и следит за мельканьем имени, как зритель на волейбольной площадке следит за мельканьем мяча.

Наконец, откуда-то из недр стройки выходит Тоня.

Она спешит по переходам, по балкам.

— Сюда! Сюда! — кричат Пете.

И он спешит по переходам, по балкам.

Свиданье происходит на четвертом этаже, над пролетом.

Тоня в синем рабочем комбинезоне. Карманы нашиты на местах, где они обычно не бывают: над коленями и под локтями — для вящего технического шика.

Петя вынимает из пиджака розу, расправляет ее и не без театральности преподносит Тоне. Бедная роза! Смятая, осыпанная табачными крошками...

— Как мило, Петя...

Тоня озирается и видит десятки глаз, устремленные на нее отовсюду: сверху, снизу, сбоку. Можно было бы сказать, что эти любопытные взгляды пронизывают стены, если бы здесь существовали стены.

— Идемте!

Тоня ведет Петю по переходам стройки.

Они попадают в большую залу, довольно законченную, однако весьма необычного облика: пол через равные промежутки изрыт продолговатыми каменными колодцами, облицованными кирпичом. Длинные белые полосы вычерчены на полу. Выходы из залы сделаны в виде широких наклонных дорог — это как бы лестницы, лишенные ступеней.

Петя и Тоня усаживаются на подоконнике.

Тоня нюхает розу.

— Слушай, Тоня, — говорит Петя, — а это здорово сделано.

Он с интересом оглядывает залу.

Похвала доставляет Тоне видимое удовольствие.

Актеры советского кино

РАИСА ЕСИПОВА

«Свои и чужие» (1927 г.)—роль Лели, «К новым берегам»—роль Нины, «Белый всадник»—роль Наташи, «Суд должен продолжаться»—главная роль, «Женщина» — роль Машки, «Любовь»—роль Ксении

— Этот этаж мой, — говорит она, — я участвовала в проектировке.

— Здорово, — говорит он уважительно, — честное слово, здорово. Я в этом деле кой-чего понимаю.

Они ходят по зале. Тоня объясняет.

— Вот по этим скатам автомобили будут подыматься и спускаться.

— Знаю, знаю, — говорит Петя, одобрительно кивая головой. — Ты умница, сердце мое!

— Вот осмотровые ямы, — продолжает Тоня, проходя мимо колодцев. — Отсюда машины будут осматривать снизу, с живота.

— Понятно, — говорит Петя.

Он спрыгивает в яму. Стоя там, он поднимает руки, как бы ощупывая воображаемый автомобиль.

— Вот это, — говорит Тоня, указывая на белые полосы, — стоянки машин.

— Неправильно,— говорит Петя, стоя в яме и ворочая головой.

— Что неправильно?

Петя выпрыгивает и начинает промерять шагами расстояния между полосками.

— Ну, да, конечно, — говорит он.— О чем вы думали, когда делали стоянки? Они малы.

Тоня смеется.

— Петенька, — говорит она, — я тебя очень люблю. Но ты слишком самоуверенный парень. Ты ж ни черта в этом не понимаешь.

— Положим, — говорит Петя. — Я эту область специально прорабатывал. У тебя тут отпущено на машину метров двадцать квадратных, не более. А надо бы — двадцать семь. А о развороте ты думала? Диаметр поворота грузовой машины должен быть не менее пятнадцати метров. А у тебя тут машина не повернется.

Говоря это, Петя сам ворочается на месте будущей стоянки машины, отставив локти и как бы изображая собой грузовик.

— Ну, ладно, Петька, брось заливать, — говорит Тоня уже сердясь. — Студент-недоучка берется критиковать работу специалистов. Ты даже не видишь, как ты комичен!

Петя хватает длинный брусок и дает его Тоне. Сам тоже берет брусок. Говорит:

— Ну ладно, будем разговаривать с тобой, как с ребенком, если иначе ты не понимаешь.

Располагает Тоню с бруском в одной из стоянок.

— Вот ты автомобиль. Ты стоишь в нормальном положении.

Сам с другим бруском становится в другой стоянке.

— Вот я другой автомобиль. Я поворачиваюсь. Видишь, что происходит?

И, поворачиваясь, Петя своим бруском налегает на тонин.

Тоня молчит, задумавшись.

Актеры советского кино

ЕЛЕНА КУЗЬМИНА

«Новый Вавилон»—роль Луизы, «22 несчастья» — Ольга, «Веселая война», «3 солдата», «Лес», «Горизонт», «Одна»—учительница, «Окраина»—Манька—дочь сапожника

Петя аккуратно ставит бруски к стене. Смотрит на Тоню.

— Да ты, сердце мое, не огорчайся. Дело хотя тяжелое, но исправимое.

Тоня вопросительно смотрит на него.

ОН. — Ну да. Заложить эти ямы и сделать новые.

Тоня машет рукой.

— Цифры-то мне дали, — говорит она.

ОН. — Но ты должна была их проверить.

ОНА (задумчиво). — Это так... Ну, ладно...

ПЕТЯ (решительно). — Ни в коем случае не молчать. Сейчас же пойти и заявить совершенно откровенно. Лучше всего советую это сделать через комсомольскую ячейку. Там публика своя, горячая, и немедленно все это дело начнет проворачивать, безо всякого бюрократизма.

ТОНЯ. — Ладно, ладно, сама знаю, как поступать.

Молча идут прочь из залы.

— Прораб! Весновская! — подбегает к Тоне работница, — тебя в контору кличут.

ТОНЯ. — Иду. Петя, подождешь меня во дворе.

У х о д и т...

...Петя медленно идет по стройке...

...В следующий момент мы видим его входящим в дверь с табличкой: «Ячейка ВЛКСМ Стройгаража»...

Там за столом молодой парень.

Петя к нему:

— Секретарь будешь? А я с завода Сталина. Член ВЛКСМ. Выкладывает перед ним свои документы.

СЕКРЕТАРЬ. — Садись, товарищ, что скажешь?

ПЕТЯ. — Случайно я сюда попал. Смотрел кой-что на вашей стройке. Видел на четвертом этаже помещение для грузовиков.

СЕКРЕТАРЬ. — Понравилось? Это наша комсомолка строила, Весновская, Тоня, будущий архитектор. Хорошая работница.

ПЕТЯ. — Я-то ее знаю. Девушка хорошая.

СЕКРЕТАРЬ. — Особенная...

ПЕТЯ. — Отличная девушка...

СЕКРЕТАРЬ. — Класс!

ПЕТЯ. — Ну, просто замечательная. А быстроила дрянь.

СЕКРЕТАРЬ. — Это кто? Тоня-то Весновская? Ударница?

ПЕТЯ. — Работала она ударно, да не то, что нужно.

СЕКРЕТАРЬ. — Ты что-то путаешь, товарищ.

Актеры советского кино

А. П. КТОРОВ

Артист Моск. худ. акад. театра Союза ССР им. М. Горького. «Его призыв» (1924 г.) — роль Голубина, «Закройщик из Торжка» — роль молодого человека, «Процесс о 3 миллионах»—роль Каскарильи, «Круг»—роль Владимира Полянского, «Кто ты такой»—роль профессора Друмонд, «Праздник св. Иоргена»—роль Михаэля Коркис, «Железная бригада»—роль главного инженера, «Марионетки» — роль принца До

ПЕТЯ. — Слушай меня внимательно. (Взявши перо.) Длина грузового автомобиля...

...Беседа их кончена.

Секретарь, вставши, жмет Пете руку: — Спасибо, товарищ.

Петя отходит.

Секретарь, подозвав уборщицу:

— Разыщи-ка мне прораба Весновскую и попроси сейчас же притти...

...Петя спускается во двор, благодушно мурлыча.

Закуривает папиросу. Шагает, заложивши руки в карманы. Задрав голову, озирает стройку. Ласкает дворовую собаку. Поглядывает на часы. Зевает. Всячески коротает время в ожидании Тони.

— Доносчик! — раздается голос позади него.

Оглядывается — Тоня.

— Доносчик! — кричит она. — Побежал в ячейку, донес на меня. Ради чего? Что это — желание выслужиться? Или гнусность натуры? А еще говорит, что любит, любит...

ПЕТЯ (спокойно). — И люблю.

ТОНЯ.— Неужели ты не понимаешь, что я бы и сама сказала?!

ПЕТЯ. — Считал, силы нехватит.

ТОНЯ. — Молчи!

ПЕТЯ. — А ну, без всяких истерик! Что это вы за народ! Почему у вас все спутано! Тебя я люблю дома. А в гараже — автомобили. И больше никого.

ТОНЯ. — Конечно, тебе машина дороже, чем человек. Карьерист!

ПЕТЯ. — Ну, и дура. Ты же комсомолка. Что ж, тебе лекцию по политграмоте прочесть о значении индустриализации...

Тоня бежит от него.

Он смотрит ей вслед...

★

...Ранний вечер. Страстная площадь.

Петя пересекает ее.

Разнообразные блески электрических реклам.

Проносятся машины, поводя пушистыми электрическими усами.

Подмигивают светофоры.

Петя минует белые полосы, начерченные на мостовой для регулировки движения.

Белые полосы... Он вспоминает другие, начерченные на полу четвертого этажа Стройгаража.

Он печально поматывает головой.

Зеленый памятник Пушкина, озаренный прожекторами.

Тверской бульвар полон гуляющих.

Актеры советского кино

Е. МЕЛЬНИКОВА

Род. в 1909 г. «Настоящая жизнь» (1930 г.)—роль Тани, «Моряки защищают родину»—роль Васьки, «Изящная жизнь» — роль Лизы, «Комсомолия»—роль Нади, «Одна радость» — эпизод девушки. Снимается в картине «Соловей-соловушка» в роли Ленки

Сияет раковина эстрады. Оркестр играет.

Верблюд шагает, перекинув через горбы полосатые люльки с ребятами. Его печальная и надменная морда напоминает Пете черты сенного лица.

Бежит большая добрая собака, упряженная в кабриолет. Трусит ослик, увешанный бубенцами.

Дальше — карусель. Веселые звуки шарманки. Петя останавливается, опершись на ограду карусели, наблюдая ее вращенье.

Кто-то машет оттуда Пете рукой и кричит:

— Здравствуй, Петя! Как живешь?

И уносится по кругу карусели.

Знакомый голос! Кто бы это мог быть?

Петя нетерпеливо ждет возвращения голубой лошади.

Вот она близится. О, это Валя, оказывается! Веселая.

— Здорово, Валя! — кричит Петя,— хорошо живу. А ты как?

Так начинается разговор, реплики которого разделены верченьем карусели.

— Отлично, — кричит, возвращаясь, Валя, — учусь.

Круг — шарманка — голубая лошадь.

ПЕТЯ. — Где учишься?

Круг — шарманка — голубая лошадь.

ВАЛЯ. — В Консерватории.

Круг — шарманка — голубая лошадь.

ПЕТЯ. — Ты счастлива?

Круг — шарманка — голубая лошадь.

ВАЛЯ — неразборчиво.

— Что? Что? Не слышу! — кричит Петя вдогонку.

— Очень счастлива! — кричит Валя, возвращаясь.

— Ах так, счастлива...

Но кто это рядом с Валей на желтой лошади, держит Валю за талию?

— Кто это рядом с тобой, Валя? — кричит Петя.

И нетерпеливо ждет возвращения карусели.

Скачут голубой и желтый всадники. Смеются друг другу в лицо.

Желтый, поравнявшись с Петей, подается вперед.

Эге, да это Сеня! Вот оно что!

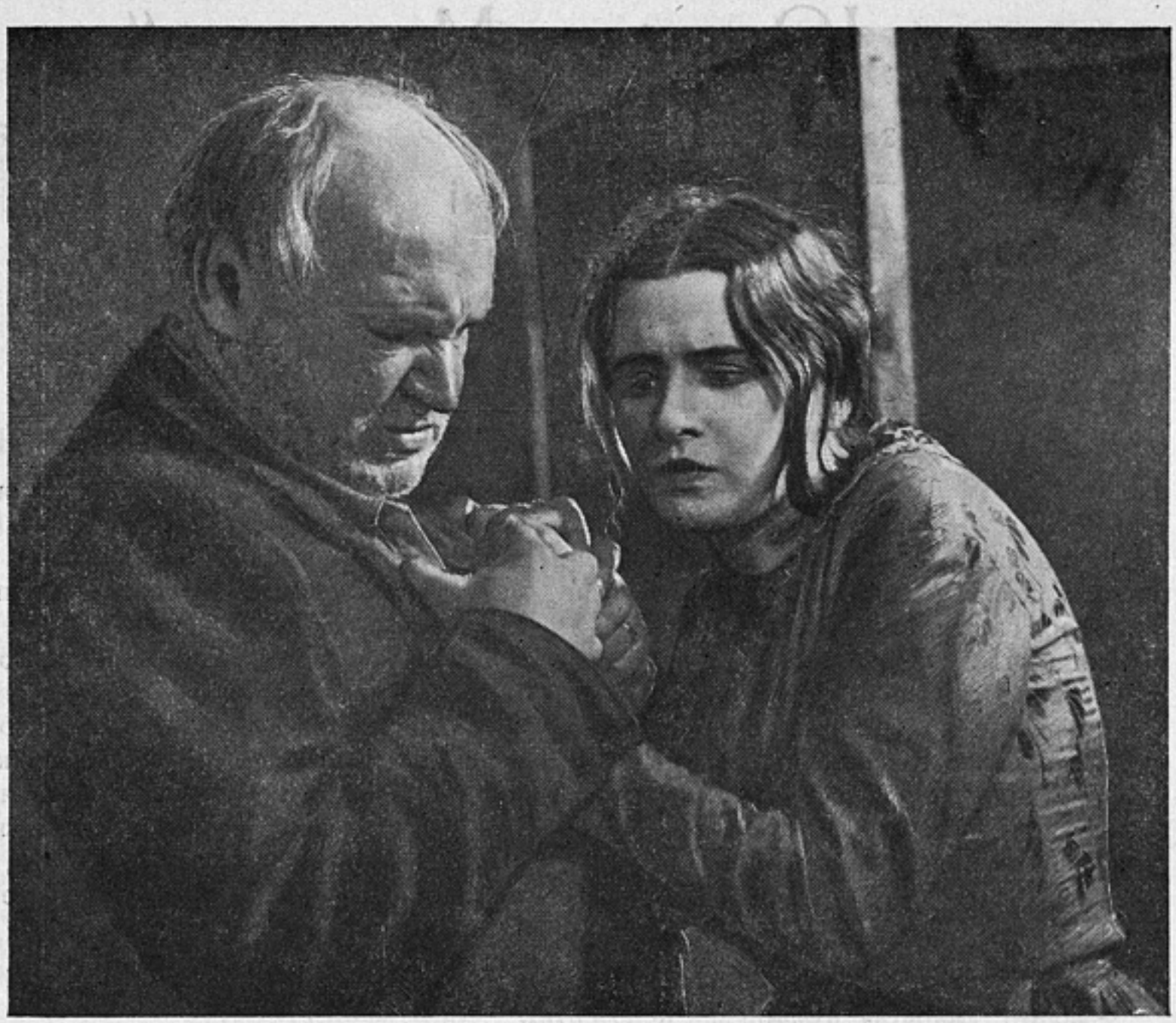
— А ты счастлив, Петя? — кричит Валя, уносясь.

Петя пожимает плечами, не отвечая, уходит. «Счастлив ли я? Какая чепуха!»

— Это не постановка вопроса! — кричит он вслед карусели.

Так это Сеня держит ее за талию— скажите, пожалуйста...

(*ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ*)



АРТ. В. ГАРДИН И Т. БУЛАХ В ФИЛЬМЕ „ИУДУШКА ГОЛОВЛЕВ“
РЕЖИССЕР А. ИВАНОВСКИЙ, ОПЕРАТОР В. СИМБИРЦЕВ

„Юность Максима“

Заметки о сценарии

И. ВАЙСФЕЛЬД

1

На обложке сценария «Юность Максима» после наименования названия и авторов значится: «Ленинград, 1930—1933 годы».

Хронология явно полемическая.

Сценарии по три года не пишутся.

И, однако, Козинцев и Трауберг говорят правду: «Юность Максима» является результатом длительной, большой и очень трудной работы.

«Юность Максима» — самая современная, самая принципиальная работа и в творческой биографии Козинцева и Трауберга и, пожалуй, в тематическом плане советского кино 1934 года.

Сказать про «Юность Максима» — «самая современная»— не парадокс. Максим, Поливанов, Наташа, Дема—их жизнь и борьба — это жизнь и борьба коммунаров Флорисдорфа — это героические борцы против фашизма в Германии, это демонстранты на кладбище Пэр-Лашез, это революционные рабочие-большевики, штурмующие капитализм и строящие социалистическое общество.

Но если сегодня можно сказать — да, Козинцев и Трауберг справились со своей задачей, — то это еще не дает права забыть о вчерашних трудностях, о процессе создания сценария.

Литературный критик, рассматривая литературное произведение, включает в круг своей работы все эскизы, наброски, зарисовки, дневники, письма, шаг за шагом прослеживает этапы работы писателя. Создание сценария — не менее сложный и поучительный процесс, умалчивать о котором нет никаких оснований.

Летом 1933 года Козинцев и Трауберг завершили первый этап работы над сценарием, он назывался «Большевик». Многие эпизоды, все действующие лица, сюжетная ткань «Большевика» существуют и сейчас в «Юности Максима» и, однако, это другой сценарий.

Каковы были коренные ошибки «Большевика»?

В образе Максима Козинцев и Трауберг давали обобщение, символ, Рождение, с большой буквы, большевика. Это было сделано в период увлечения «Историей молодого человека XIX века». Многие кинематографисты тогда не понимали, что история молодого человека XIX столетия складывается из десятков произведений, каждое из которых дает строго индивидуальное, соответственное данному писателю и характерное для определенной обстановки повествование о своем герое. Сила и значение Ростиньяка не в символичности или обобщении, теряющем конкретные очертания, а в такой типичности изображения конкретных людей и событий, которая дает больше, нежели «все экономические и исторические исследования, вместе взятые». Уход от типической конкретности есть уход от художественности, от правдивости изображения объекта. Показывая приход Максима к жизни профессионального революционера как рождение большевика, Козинцев и Трауберг погрешили против той истины, что каждый из рабочих своими путями приходил к большевизму, что большевистская партия воспитала тысячи и десятки тысяч Максимов. И убедительность этого могла быть достигнута в той мере, в какой убедителен был показ прихода Максима к большевизму как один из конкретных, но отнюдь не универсальных путей. В этом как раз состоит сила образа Павла или Ниловны из романа «Мать», что пи-

Актеры советского кино

Л. П. ОРЛОВА

«Баба Алена», «Петербургская ночь»—в роли провинциальной актрисы, «Джаз-комедия» — роль Анюты

сатель не поднимал их на пьедестал абстракции.

Эта исходная ошибка в характеристике Максима приобретала тем более опасное значение, что самый путь к революционной борьбе изображался неверно: Максим пришел к большевизму, лишь перешагнув через трупы двух своих друзей— Андрея (покончил самоубийством), Демы (убит).

Самая атмосфера революционной борьбы не обрисовывалась в сценарии достаточно отчетливо. Большевики и меньшевики, противники ликвидаторства и ликвидаторы — острота борьбы этих двух враждебных друг другу начал не ощущалась в «Большевике». А ведь

> «всем известно, что с 1908 по 1912 год на сотнях и тысячах собраний, дискуссий, бесед, на страницах разных органов печати боролись среди петербургских рабочих противники ликвидаторства и ликвидаторы» (Ленин, «Депутат петербургских рабочих», т. XVI, стр. 156).

И теперь еще Козинцев и Трауберг не нашли достаточно ярких красок, чтобы нарисовать картину борьбы большевиков с ликвидаторами, но отдельные детали и зарисовки, имеющиеся в сценарии, дают известное представление о той атмосфере, в которой выковывались партийные кадры большевизма.

Наконец, сценарий был не лишен отдельных фальшиво звучащих нот, которые явственны были например в показе техники большевистского подполья.

Козинцев и Трауберг, прорабатывая новый огромный по содержанию и политической значимости материал, столкнулись с трудными, впервые возникшими перед ними вопросами.

Задача критики в этих условиях заключалась в том, чтобы указать на ошибки «Большевика», помочь режиссерам в их работе. Беглый просмотр статей в московской и ленинградской прессе убеждает в том, что критика не только не заметила изъянов «Большевика», но, наоборот, возвела их в достижения режиссеров. Кто-то даже договорился до того, что Фэксы как художники стоят выше... Толстого! Поступки героев, говорили эти критики, возникали у Толстого как результат слепого случая, в то время как в «Большевике» господствует историческая закономерность.

Работа над «Большевиком» была слишком серьезным и значительным для Козинцева и Трауберга экзаменом, чтобы они могли успокаивать себя сравнениями с Толстым и отказаться от дальнейшего улучшения сценария.

В «Юности Максима» Андрей теперь не кончает самоубийством, а гибнет, попав в машину. Дема остается жив, захватывается потоком революционной волны. Максим не очеловеченный «прин-

Актеры советского кино

Н. А. РОГОЖИН

«Крест и маузер» (1925 г.,— роль Щура, «Предатель»—роль тапера, «Потомок араба»—роль митрополита Фотия, «Каштанка» — роль шарманщика, «Аня Гай»— роль персидского купца, «Леон Кутюрье»—роль Тумановича, «Яд»— роль шпиона Скотти, «Булат Батырь»—роль фон-Каница, «Герой Домны» — роль Нагеля, «Последний аттракцион» — роль клоуна, «Иуда» — роль игумена, «Госчиновники» — роль Разверзева, «Реванш» — роль пристава и ряд эпизодов

цип», а один из тех конкретных рабочих, которых воспитала партия в годы реакции и революционного подъема.

Сценарий приобрел стройность, убедительность, умножив силу своего драматического воздействия.

И когда Козинцев и Трауберг не преминули напомнить о сроке своей работы над сценарием и написали: «Ленинград 1930—1933 годы» — это не только упрек тем, кто настаивал на превращении «Большевика» в «Юность Максима», это «упрек» в какой-то мере и своему вчерашнему дню, который не мог не сказаться на работе, всеми своими корнями уходящей в сегодняшний день. Болезненным и трудным, но почетным и благодарным было для Козинцева и Трауберга истекшее трехлетие.

2

Козинцеву и Трауберг чужд всякий мелодраматизм, надрыв, их картины не слезоточивы. Но им далеко и психологическое изображение человека. Человек никогда не показывается у Козинцева и Трауберга с его внутренней стороны.

У Горького становление Павла и Ниловны как профессиональных революционеров дается с их внутренней стороны, на фоне огромных личных переживаний: любви Ниловны к Павлу, взаимоотношений Павла и Саши и т. д. Поэтому «Мать» — несравнимое по богатству и убедительности произведение пролетарской литературы. Козинцеву и Траубергу свойствен другой метод, который по-своему законен.

Козинцев и Трауберг показывают человека и события с внешней стороны. Эта «сторонность» никак не идентична сторонности отношения к действительности. Активные участники созидательной работы своей страны художники могут применять как художественный прием внешний (не поверхностный, конечно) показ изображаемого. Недостатки хорошего романа «Время, вперед» Катаева не столько в методе самом по себе, сколько в мере познания писателем действительности, отраженной в произведении.

Творческая практика Фэксов тем и отличалась до последнего времени, что внешний показ трудно отличим был от поверхностности, художественность существовала самостоятельно и рядом с идейным содержанием. Художественный метод не работал на мысль. Но уже в «Новом Вавилоне» сквозь блеск и безукоризненность режиссерского мастерства и москвинской фотографии местами проскальзывало подлинное единство содер-

Актеры советского кино

С. А. СВАШЕНКО

Род. в 1904 г. «Звенигора» (1927 г.) — роль Тимошки, «Арсенал» — роль Тимошки, «В сугробах» — роль партизана, «Новыми путями» — роль председьсовета, «Две женщины» — роль директора, «Экспонат из паноптикума» — роль инженера, «Земля» — роль Василия, «Перекоп» — роль киргиза, «Штурмовые ночи» — роль кулака, «Фата-Моргана» — роль Максима, «Изменник родины» — роль украинца, «Дезертир» — роль докера, «Отцы» — роль немого

жания и стиля. В «Одной» содержание превращается в ведущий, определяющий компонент фильмы. И там, где эстетизация (первая часть — мечты), оттенок ложной жертвенности (поездка Кузьминой на Алтай) в изображении судьбы советской вузовки дает себя еще знать, там «Одна» сохраняет преемственность со вчерашним днем Фэксов. «Одна» в целом была переломной работой Козинцева и Трауберга, предопределившей их дальнейший идейный и творческий рост.

В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг решительно порывают с эстетизацией, с такой внешней характеристикой действующих лиц, которая неотличима от поверхностности. Максим, это человек, мысли и чувства которого — мысли и чувства многих. Эпизод случайного пребывания Максима в полиции, где полицейский говорит о «незримой нити», речь на митинге, каждое слово которой мог произнести только Максим и только перед такой аудиторией и только в такой обстановке; тюрьма, которая убеждает Максима житейски в правоте большевиков и т. д. — каждый из эпизодов с Максимом не только блестящ, изобретателен: каждый работает на определенное содержание. В финале Максим, уцелевший от ареста, приходит в подпольную большевистскую типографию, чтобы напечатать воззвание по поводу ареста петербургского комитета партии. Воззвание нельзя выпустить, потому что никто, в том числе и Максим, не могут его составить. И вот:

«Старенький человек тоже неодобрительно сопит, вздыхает и, наконец, ворчит непреклонно.

— Когда я с Авелем в Баку работал, сами писали... Наташа решительно подходит к столу и говорит:

— Я напишу.

Садится и пишет, говоря вслух:

— Товарищи! Гнет реакции усиливается. В тюрьму попали лучшие представители рабочего класса — петербургский комитет...

На помощь товарищи...

И тут Максим, который молча слушал вместе с прочими, вдруг встал и сказал впервые резко и авторитетно, и вместе с тем любовно:

— Дура! Разве так надо писать? Пиши!..

И он диктует текст большевистской листовки:

— Ходят клеветнические слухи, что комитет партии арестован. Враки. Комитет партии на сво-

Актеры советского кино

СТРЕЛКОВА

«Праздник св. Иоргена», «Чины и люди». Снимается в картине «Джаз-комедия»

боде, действует, и лучшим доказательством является эта листовка. Да здравствует забастовка солидарности...

Старый наборщик удовлетворенно вздохнул, посмотрел на Максима и сказал:

— Это, пожалуй, ничего» (эпизод 8-й).

Этот эпизод удачен не потому, что текст второй листовки «отстранен» Максимом, а потому, что в этом штрихе, в словах «ходят клеветнические слухи...» —весь Максим, выстрадавший свое право сказать простые большевистские слова. Самый факт выпуска такой листовки — не просто трюк, но логическое завершение пройденного партией пути и сигнал к дальнейшему наступлению, которое под руководством Поливановых осуществляют сотни и тысячи петербургских рабочих. Так каждый штрих, каждая деталь содержательны, а сценарий в целом дает верный, целеустремленный рисунок эпохи. «Юность Максима» показывает, что Козинцев и Трауберг, отрешаясь от эстетизации и поверхностности, неизмеримо обогащают свой талант. Фэксовский художественный метод утрачивает свои отрицательные черты. Образ Максима, неохарактеризованный внутренне, очерчен все же ярко и впечатляюще.

Сейчас в сценарии есть эпизод: Максим после смерти Андрея и ареста Демы выходит из тюрьмы и встречает Дему с двумя товарищами, которые просят его помочь найти подлинную правду. Прежнее тройственное содружество Максим — Андрей — Дема разрушено, но возникло новое. Дема теперь становится вожаком новой группы рабочих, завтрашним Максимом, это уже, конечно, не обобщение, лишенное конкретности, не символ, далекий от действительности, а верная, не выходящая за пределы художественности зарисовка.

В сценарии сделано многое, чтобы картина вышла глубоким и содержательным произведением искусства. И от актеров зависит теперь многое, чтобы трактовка образов совпадала с духом и сутью произведения. Техническая выученность, четкость движения, внешни, блеск — еще не все. Актер не должен быть бездумен — и это главное. Максим не человек, триумфально свершающий путь к вершинам славы; от наивных увещеваний мастера дать Андрею курицу, вино и Крым — в начале, Максим, в финале, уверенно диктует текст большевистского воззвания — такая полярность характеристики требует вдумчивости и глубины актерской игры. От режиссеров и актеров зависит теперь показать Максима как талантливого, всесторонне развитого рабочего, воспи-

Актеры советского кино

АЛЛА ТАРАСОВА

Снималась в фильме «Гроза» в роли Катерины

танного большевистской партией. Одна сцена в полицейском участке достаточно показательна. Случайно попавшему в качестве свидетеля в полицейский участок Максиму арестованная Наташа незаметно вручает прокламации. Максим не революционер. Прокламации он никогда не держал в руках, да и вряд ли читал их. Максим, однако, не колеблясь берет у Наташи листовки. Это происходит не только потому, что избавление Наташи от опасного пакета открывает ей сюжетно возможность произнести свою нагловатую, но блистательную отповедь полицейским. Происходит это и по внутренним причинам: неискушенный в политических вопросах Максим все же не может не выручить Наташу. Максим взглянул на нее, и он увидел девушку, которую в компании с Андреем и Демой отстоял от происков хулиганов. Он увидел учительницу воскресной школы, которая подкупила его своей смелостью и простотой: наконец, Наташа — товарищ Максима и Демы по беде. Создавшееся в участке положение не оставляло времени для размышления и подсчета благодеяний Наташи. Но бессознательно Максим ощутил все это. В таком положении актер должен не только суметь ловко принять листовки от Наташи. Он должен передать содержание ситуации, мысли и чувства, мгновенно запечатлевшиеся на лице Максима. Актер здесь не может быть бездумным.

И таков весь Максим.

Такой же глубокой продуманности требует актерская передача образов Поливанова и Наташи. Сила их воздействия уменьшится, если в картине внешняя трактовка сотрет различия между этими, в сущности очень одинаковыми образами.

Выбором актеров и, главное, изобразительной, звуковой трактовкой образов Козинцев и Трауберг должны донести идею и замысел вещи в их подлинном виде.

Буржуазно-полицейская Россия в сценарии изображается сатирически, ее представители разоблачаются хлестким, прямым ударом плашмя. И это верно. Но если в отношении положительных образов актуален вопрос о поверхностности в актерской трактовке, то в отношении характеристики представителей вражеского лагеря опасен всякий оттенок схематизма и плакатности.

Конечно образ-цитата полицейского («незримая нить») не вызовет ни у кого упрека. Но фигура, например, мастера явственно страдает схематизмом. Сцены в кабинете директора, диалог мастера и Демы на прогулке сделаны наспех, очерчены грубо. Весь эпизод с ранением Андрея должен быть освобожден от местами нарочитых деталей (особенно в поведении мастера).

Невнятно и несценарно говорится в «Юности Максима» о меньшевиках (сцена в финале).

Актеры советского кино

Б. ТЕНИН

Род. в 1905 г. Актер Московского мюзик-холла. «Кружева» — эпизод завклубом, «Златые горы»—роль парня с гармошкой, «Изящная жизнь» — роль английского моряка Фреда, «Встречный» — роль секретаря партколлектива Васи, «Огни метро» — роль инженера Тарасова.

Снимается в картине «Воды текут» в эпизоде вора

Образы сценария каждый в своем плане в картине должны приобрести свою подлинную силу.

3

Тема одного из сценариев 1934 г. — рост классового самосознания крестьян, пришедших на стройку, а весь сюжет сценария строится на поведении иностранных специалистов. Этот разрыв проистекает не только из профессиональных особенностей автора, но и прежде всего из слабости художественной, мировоззренческой.

Одно из отличительных свойств «Юности Максима» — совпадение идейной и сюжетной линий сценария. Узловые сюжетные моменты одновременно и узловые - идейные. Другими словами, «Юность Максима» чужда в драматургическом отношении агитпропщине, Козинцев и Трауберг принадлежат к числу очень немногих режиссеров, которых никак нельзя упрекнуть в агитпропщине, даже в те дни когда эта «художественная» теория была в большом почете у практиков советской кинематографии.

Один из важнейших эпизодов в «Юности Максима» первая речь Максима на демонстрации. Максим начал говорить, потому что ему хотелось рассказать о смерти своего друга, о несправедливости хозяев, которую он испытал. Максима ободряют дружеские взгляды Наташи. Что он говорит? Он говорит о том, что слышал из уст полицейского в предыдущем эпизоде, о «незримой нити», и читает прокламацию, переданную ему после случая в участке Наташей.

— «Товарищи! Сегодня только умер Андрей Симонов».

Он дрожит на фонаре, голос его срывается, он не знает, сумеет ли сказать то, что думает, но слова идут:

«Теперь еще один следом. Что же это, товарищи, один за одним и все мы так пропадем».

Голос его звучит на всю улицу, он говорит пламенно и, пускай, сбивчиво, но его не остановить:

«Некому жаловаться, товарищи. Попробуй, пожалуйста, когда там нить, незримая нить, понимаете товарищи? В паутине мы, погибаем... Выход-то где?»

Каждая деталь этой речи сюжетно связана с предшествовавшими событиями и перекликается с будущими («выход-то где» и в финале листовка: «Да здравствует забастовка солидарности!») Так строятся все эпизоды сценария: они работают на содержание и органически связаны друг с другом. В сценарии много деталей, которые, не бросаясь в глаза, передают атмосферу жизни и борьбы. Вопрос дворника Поливанову в прологе, будет ли война немцев с французами,

Актеры советского кино

А. А. ФАЙТ

Род. в 1903 г. «Золотой запас» (1925 г.)—роль капитана, «Особняк Голубиных»—роль кадета, «Проклятая», «Крытый фургон» — роль князя, «Веселая канарейка» — роль Луговеца, «2 Бульди 2»—роль полковника, «Саша»—роль милиционера, «Великий утешитель» — роль Бен-Прайса. Кроме того, эпизоды в картинах: «Луч смерти», «Броненосец Потемкин», «Бухта смерти», «Две встречи»

и реплика на демонстрации «Никак, пятый год опять» сразу вводят в историческую обстановку (войны 1914 года еще нет, но революционный подъем уже на-лицо). Такие детали, тактично и в меру поданные, укрепляют сюжетную структуру сценария, придают определенный колорит вещи.

«Юность Максима» обладает напряжением, быстро развертывающимся и приковывающим внимание действием. Все образы, ситуации сценария захвачены потоком этого стремительно развивающегося действия. И здесь «Юность Максима» находится на острие: действенность, напряженность не должны в картине перерасти в детектив. Об этом не стоило бы упоминать, если бы вопрос о действенности не переплетался тесно с принципами трактовки образов в картине. Коль скоро опасность бездумной, поверхностной характеристики действующих лиц будет устранена соответственным подбором актеров и трактовкой ролей, отпадают и все другие опасения.

Горький как-то сказал:

«Сатирик в отношении к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в предвидении будущего — вот каким, на мой взгляд, должен быть литератор-выдвиженец рабочего класса».

Козинцев и Трауберг раньше были в значительной степени «романтиками» романтиками, не всегда активными и подлинно революционными и в отношении к прошлому и в отношении к настоящему. Они не были подлинными сатириками. Они никогда не выступали в качестве «беспощадных реалистов».

В «Юности Максима» Козинцев и Трауберг — бесспорно сатирики в отношении к прошлому. Они образами Поливанова, Наташи, Максима становятся революционными романтиками и «в предвидении будущего».

Во второй — современной — серии «Истории молодого рабочего» они должны выступить и как беспощадные реалисты, строители социалистического искусства.

Из режиссерской экспликации

Е. ДЗИГАН

ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ ЗВУКА

Специфическое свойство звукового кино — рождение образа в столкновении звука и изображения.

Не «единство звуко-зрительного образа», как утверждают некоторые исследователи, а именно столкновение этих компонентов, при единстве их восприятия. То-есть асинхронное построение звука и изображения при их органическом внутреннем сочетании и взаимодействии.

Асинхронное построение является наиболее впечатляющим, наиболее действенным принципом звукового кино, потому что, с одной стороны, разрушает натурализм синхронного звучания, а, с другой, сохраняет то особое качество восприятия произведения, при котором зритель получает широкую возможность для индивидуального дополнения и своеобразной доработки, столь существенной для полноценного восприятия художественного произведения.

Немой кинематограф был особо богато одарен этими качествами восприятия.

В звуковом кино именно асинхронное построение благодаря своему разрыву с изображением дает «люфт» для зрительского осмысливания и потому будет наиболее полно с ним, зрителем, взаимодействовать, а, следовательно, и наиболее сияьно впечатлять.

Однако асинхронное построение, примененное просто как таковое, без органического, внутреннего взаимодействующего сочетания звука и изображения, ведет к разрыву этих элементов и нарушает единство их восприятия.

Звуки, идущие из-за кадра, не связанные с источником (хотя он, может быть, и ясен), не только не усиляют изображения, но нарушают силу его впечатляемости, так как произвол автора, искусственность и нарочитость звучания настолько выпирают, что выходят из рамок элементарной органики художественного произведения. Это все равно, что хор за экраном в немом кинематографе.

Этот порочный прием часто встречается в наших звуковых фильмах и неизменно ведет к абсолютному снижению их впечатляющей силы.

Исключением из этого правила являются звучания чисто музыкального порядка, и это потому, что музыка относится к числу тех звуков, которые несмотря на отсутствие той или иной связи с изображением не нарушают, однако, их единства, а наоборот, способствуют наилучшему восприятию зрительного кадра. Музыка, являясь сама по себе произведением искусства другого вида, впечатляет, как таковое, и кроме того является тем типом звучания, которое можно не слушать (следя за изображением) и все же эмоционально воспринимать. Музыку в кинематографе «забываешь».

Другие же звучания «назойливы», их приходится слушать и нельзя не слущать. И если нет внутренней связующей нити между звуком и изображением, то при асинохронном построении между этими элементами неизменно возникает разрыв и, как следствие его, утрачивается сила воздействия на зрителя

Звук и изображение должны быть монолитны и впечатлять как единый художественный элемент, а не по отдельности, независимо друг от друга, в надежде «на смычку» их в сознании зрителя. Это ведет лишь к умственной ассоциации, то-есть к интеллектуальному, а не к

полноценному эмоционально-интеллектуальному восприятию.

«Смыкание» звука и изображения должно происходить до «встречи» со зрителем, а не после. Примером этому следующий кусок из сценария В. Ядина «Полководцы».

> На экране кадры безлюдных опустелых улиц, опоясанных проволочными заграждениями. Звук пишущей машинки, телефонных звонков, распоряжений и т. д. сопровождает эти кадры. Смысл этого куска — город эвакуируется, в штабе армии лихорадочная работа по обороне.

Благодаря неизвестности вначале источника звука и его содержания (штаб показывается только потом) зрителю приходится совершить сложную ассоциацию для расшифровки взаимоотношения звука и изображения. В конце концов он их и соединяет воедино, но это происходит в результате определенной умственной работы. До этого момента оба эти элемента—звук и изображение—воспринимаются им по отдельности, вне зависимости друг от друга. Осознание же связи между ними происходит только интеллектуально.

Были отдельные попытки соединения асинхронного звука и изображения через ритм, но это решение чисто формальное, ибо взаимодействие в данном случае устанавливается только через ритмическую форму, единую для звука и изображения (например в «Дезертире» — единое ритмическое построение вальса и полисмена). Такое связывающее начало не несет в себе никакого содержания, никакого смыслового наполнения или раскрытия.

Следовательно, асинхронное применение звука полноценно лишь в том случае, когда в столкновении звука и изображения наличествует внутреннее, органическое смысловое сочетание и взаимодействие, рождающее образ.

А отсюда следует необходимость определить причины и условия, при которых при контрапунктическом применении звука разрыв с изображением уничтожается, возникает внутренняя связь между этими элементами и определяется не двойственное (отдельно звук и отдельно изображение), а единое их восприятие зрителем. К числу этих обстоятельств в порядке предварительной наметки можно отнести следующие:

а) полное совпадение звука и изображения, то есть синхронность их;

б) совпадение звука, но не с непосредственным источником его, а с предметом, отображающим этот источник, соприкасающимся с ним, или напоминающим о нем. Тогда при асинхронности связь все же существует.

Пример. На фоне телеграфных проводов скачет человек, который должен опередить посланное по телеграфу сообщение. Звук телеграфной передачи — азбуки Морзе — сопровождает этот кадр.

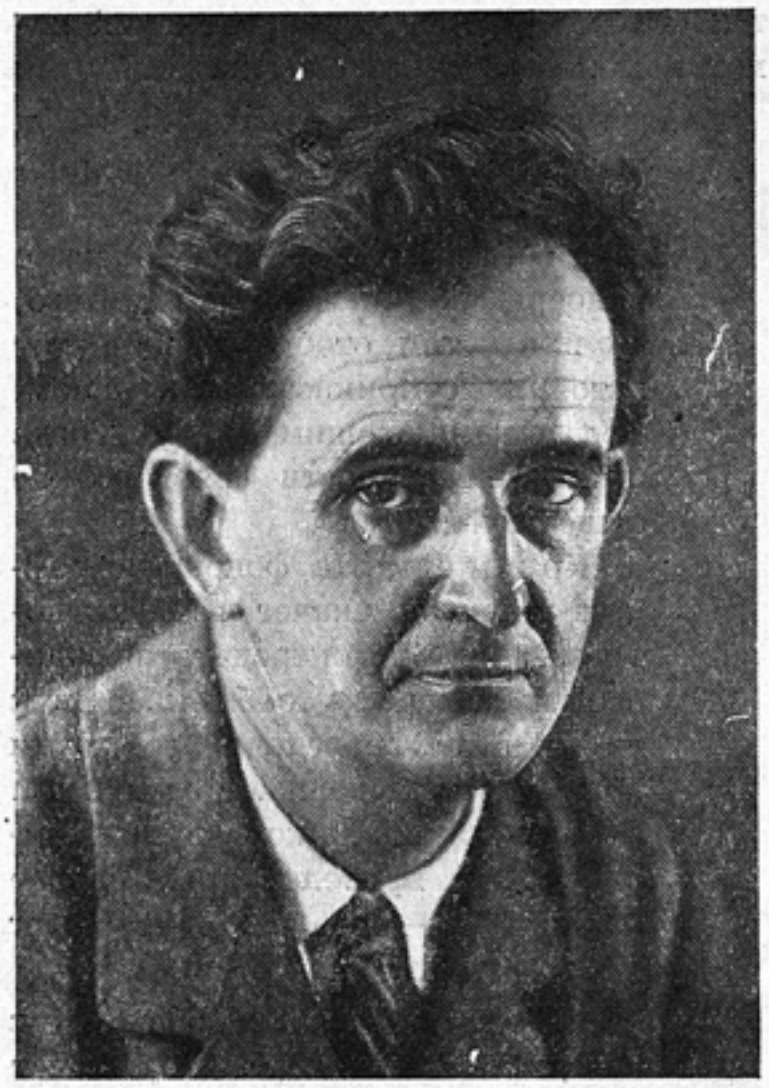
Связь с источником звука — телеграфная проволока, смысловое наполнение — кто кого обгонит («Полководцы» В. Ядина).

Таким образом, с одной стороны, звук органичен, произвол автора отсутствует а, с другой, имеет определенное смысловое начало.

в) Сначала выясняется источник звука и уже потом можно его отделить и «работать» на нем одном без связи с источником и без совпадения с изображением. Он будет восприниматься благодаря этому как равноправный элемент, как органическая необходимость данной пластической сферы.

Пример. С криком «ура» белые идут в атаку. Цепь атакующих спускается в низину, их уже не видно, и сцена строится дальше только на приближающемся, падающем, взмывающем вновь крике «ура». Под этот звук идет сцена в окопе, на который идет атака. «Ура» приближается, растет и в окопе заработал пулемет, звук которого, однако, не слышен, а дается результат его действия: он как бы ссекает приближающееся «ура»: оно поколебалось, расстроилось, вот уже слышатся отдельные выкрики, всхлипы и, наконец, все смолкло. В тишине на экране видна уничтоженная цепь белых («Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского).

Здесь, благодаря тому что вначале звук связан с изображением, дальней-



Актеры советского кино

Б. А. ФЕРДИНАНДОВ

Род. в 1889 г. «Журналистка» (1927 г.)—роль Петровского, «Привидение, которое не возвращается» — роль Хозе Реоль, «Иуда» — роль старца Ионы, «Жизнь в руках» — роль Бросюка, «Огненный рейс» — роль Киселева, «Генеральная репетиция (1905)»—роль большевика, «Человек без футляра» — роль Лебедя, «Колодец смерти» — роль проф. Ерофеева

шая его асинхронность воспринимается зрителем легко и воедино с изображением, и только в конце, по завершении этого большого асинхронного куска, для связи мы вновь возвращаемся к источнику (разбитая цепь), который уже не звучит.

г) Взаимодействие звука и людей в кадре. Их поведение, реакция на звук, отношение к звучанию дает возможность оправдать «чуждость» звука и создать внутреннюю связь между звуком и изображением.

КАЧЕСТВО ВОСПРИЯТИЯ

В немом кинематографе в силу его молчания (музыка не нарушает, а, напротив, содействует этому «немому» восприятию) создается совершенно о с о б о е к а ч е с т в о восприятия. Зритель особенно «дорабатывает» воспринимаемое, особенно дополняет его своим личным, индивидуальным осмысливанием. Немое зрелище способствует расцвету чувств, ощущений, мыслей «внутри» себя (именно поэтому так выразительна вообще пауза, именно поэтому особенно значителен и напряжен момент, идущий на полной тишине).

Создается некая интимность восприятия, дающая особое взаимодействие, особый контакт, общение между произведением и зрителем (без этого взаимодействия произведения искусства не существует).

Восприятие немой картины идет по существу на концентрации зрительных ощущений.

В отличие от театра, где такое качество восприятия достигается непосредственным общением живого действующего актера со зрителем, в кинематографе в немой картине эти качества восприятия создаются известной «недоговоренностью» — отсутствием звукового мира, дающим возможность зрителю на основе «концентрированного» восприятия с особенной полнотой проявлять свое «зрительское творчество».

Именно это создало кино как искусство, именно в этом его отличие и специфика.

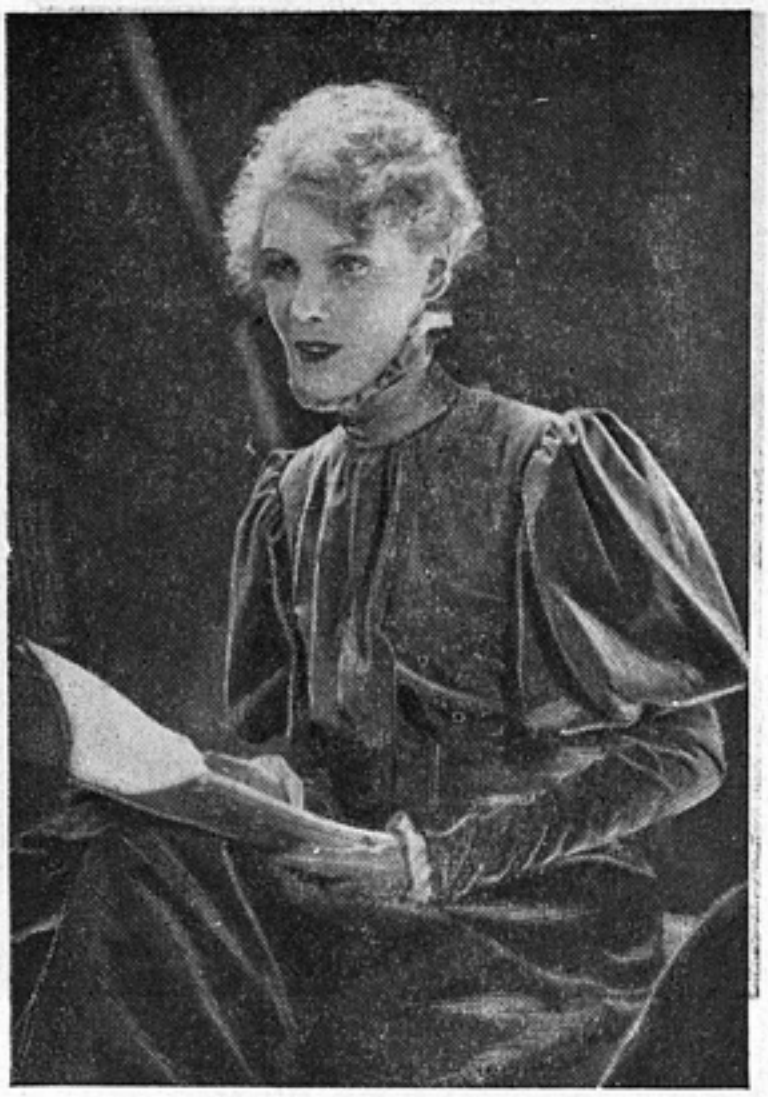
Звуковое кино разрушает этот принцип.

Восприятие звука, идущее через слух, получает эксцентрическое качество: не «в себя», а «из себя». Вместо центростремительности — центробежность восприятия.

Актеры советского кино

А. С. ХОХЛОВА

«На красном фронте», «Приключение мистера Веста»—роль графини, «Луч смерти»—роль Эдит, «По закону» — роль Эдит, «Журналистка» — роль журналистки, «Великий утешитель»—роль Дульси



КРУПНЫЙ ПЛАН ЗВУКА

На немой картине можно спать, на звуковой картине это невозможно. Она более «назойлива». Органы слуха не поддаются (полностью) сознательному выключению в противовес органам зрения.

Надо восстановить нарушенное восприятие, его «концентрическую» природу, ибо нарушение это не есть природа звукового кино.

Напротив.

Сознательно строя и чередуя различные качества восприятия, через воздействие этими разными качествами можно достигнуть сильнейшего воздействующего эффекта, сильнейшего «потрясения» зрителя. Тогда «эксцентрическое» восприятие будет использовано сознательно как особое, сильно действующее средство воздействия, а не как неизбежное зло.

Целая категория звучаний не нарушает «концентрированного» восприятия, целый ряд способов использования звука также дает к этому ключ.

К их числу можно отнести все тихие, смягченные, заглушенные звучания, а также звуки напевного и песенного характера в определенных степенях звучания.

До сего времени нами используется поверхностная, внешняя сторона звукового мира. Используются наиболее броские, наиболее доходящие, бросающиеся в ухо звуки.

В звуковых картинах мир звучит плоско, бедно и однобоко.

Надо дать всю гамму звучаний, дать звуковой мир во всем богатстве его оттенков, во всей глубине и разнообразии. Дать звучание, находящееся в глубине звуковой жизни.

Принцип крупного плана именно в том и заключается, чтобы подавать звуки, которые реально существуют, но для уловления которых требуется особое напряжение слуха и внимания. Значение крупного звукового плана заключается в возможности доносить до зрителя все крайне микроскопические интимные, еле заметные, но все же существующие звучания, как то: дыхание, шорох, вздох, шелест травы, треск сучьев, то-есть все, что требует напряжения внимания и слуха.

Крупный план может так же, как и в немом кинематографе, быть своего рода акцентом, ударом, подчеркиванием, своеобразной звукодеталью.

Актеры советского кино

ЭММА ЦЕСАРСКАЯ

Род. в 1909 г. «Бабы рязанские» (1927 г.) — роль Василисы, «Светлый город» — роль Ольги, «Ее путь» — роль Прасковьи, «Иуда» — роль Насти, «Две матери» — роль матери, «Тихий Дон» — роль Аксиньи, «Дезертир» — эпизод девушки, «Изменник родины» — эпизод крестьянки. Снимается в картинах: «О любви и ненависти» — в роли Василисы, «Восстание рыбаков» — в роли Неер

Он может строиться или по принципу выделения из общего звучания какого-либо одного звука, или повторения его, или дальнейшего развития в ином тонусе звучания.

Принцип этого тот же что и в жизни, когда ухо выделяет из массы звуков именно тот, который в данный момент интересен, остальные же «выключаются».

Крупный план может строиться и на ритме звучания, которое должно явиться иным по отношению к предыдущему звуковому ритму. Различная ритмическая структура одного и того же звука (при повторении) даст выделение его, а, следовательно, и акцент.

ДЕФОРМАЦИЯ ЗВУКА

Это прием, который дает возможность смыслового и эмоционального насыщения звука, благодаря деформации его звучания.

Деформация может быть ритмическая или звуковая, достигаемая путем изменения силы или характера звучания. Здесь больше возможности в области комедийного эффекта.

Усиление, сгущение, изменение, гиперболизация — вот возможные варианты, но при одном непреложном условии: смысловом и эмоциональном стимуле этого приема.

Взамен реалистического оправдания звука сознательное использование его вне реального существования. Несоответствие звука и изображения на конфликте их. Несоответствие в реальности источника звука. Это три варианта одного и того же принципа.

Пример. Среди усталого, спящего на-ходу отряда идет командир синхронно выкрикивающий команду: «ать, два, три». Звук, оставаясь синхронным с изображением командира, звучит все тише, тише, и вот, вместо него возникают иные звучания, а потом и иные зрительные образы. Это переход к видениям, которые представляются усталым, засыпающим на ходу бойцам. («Мы из Кронштадта»).

И наоборот. Идут кадры видений бойцов об отдыхе (встреча, угощение, отдых), звучит странная, убаюкивающая музыка, и вот вдруг сквозь нее начинают пробиваться, сначала тихо, еле слышно, затем все громче и громче, звуки команды «ать, два, три». На экране вновь командир и на синхронном звучании команда его от тихой делается все громче и явственнее.

Актеры советского кино

ИВАН ЧУВЕЛЕВ

Род. в 1897 г. «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.) — роль парня, «Мост через Выпь» — роль красноармейца, «Кривой Рог» — роль, «Иван Иванович и Иван Никифорович» — роль красноармейца, «Белый орел» — роль провокатора, «Сто двадцать тысяч» — роль молодого человека, «Города и годы» — роль Андрея Старцова, «Человек из тюрьмы» — роль крестьянина, «Суд должен продолжаться»—роль защитника, «Без дороги» — роль чеха, «Гроза» — роль Тихона, снимается в роли в картине «Высокое напряжение»

МОНТАЖ ЗВУКА

Под этим элементом кроется значительно больше, чем простая склейка фонограмм и техника перехода одного звука в другой и плана на план. Эти моменты играют не большее значение, чем та же роль монтажа в немой фильме.

Так же, как и в ней, основное значение и возможности звукомонтажа во взаимоотношении, в столкновении, в звуковом, смысловом начале монтажного построения.

Можно монтировать не только звуковой кусок с куском, но и звук со звуком в одном кадре.

В основе этого приема лежит принцип выразительного смыслового эмоционального соединения, столкновения и сопоставления звуков.

Объемность, перспективность звукового начала достигается не столько на параллельном ходе нескольких звучаний в одном кадре, сколько на монтаже их на основе вышесказанных принципов.

Монтаж мыслим и внутри кадра, и внутри сцены, и между сценами.

Отсюда необходимо строить звуковую партитуру всей вещи, ибо нужен продуманный расчет воздействия звуком и его качествами (ритм, сила звучания и характер звука) в масштабе всего произведения. Нужна звуковая архитектоника всей вещи.

Так же, как и в драматургии, должен быть учет и расчет взлетов и падений, напряжения и ослабления, кульминации и переходов звуковой части картины.

Место звукового куска в картине, отношение его к предыдущим и последующим его кускам, изменение качества куска от его взаимоотношения с другими местоположениями — все это заставляет иметь тщательное построение звука всей картины, то есть иметь схему звукодраматургического построения вещи, такую же, как и схема ритмического и драматургического построения.

НАКОПЛЕНИЕ ЗВУКА ПО ПРИНЦИПУ КОЛИЧЕСТВА И КАЧЕСТВА

Развертывание симфонии звуков, постепенный разворот массовой звуковой композиции.

Если стоит задача дать гул толпы, то гул этот так же, как и в жизни, возникает путем постепенного накопления количества звучания: возглас, один, другой, третий, какой-то шумовой звук еще и еще, еще возгласы, все большее и большее накопление количества, переходящего в качество.

Актеры советского кино

М. М. ШТРАУХ

Род. в 1900 г. Заслуженный артист республики. Артист Театра революции. «Стачка» (1924 г.) — роль сыщика, «Привидение, которое не возвращается»—роль сыщика, «Госчиновники» — роль чиновника, «Для вас найдется работа» — роль Винера

Последовательность и ход развития звуков должны строиться по принципу их ритмического и смыслового стыка и столкновений.

Не сплошная гудящая какофония, а организованная симфония, каждый звук в которой живет, слышен и в комплексе дает нужную массовую звуковую композицию.

РЕЧЬ — ДИАЛОГИ

Два существенных дефекта немного снижают силу воздействия слова в звуковой фильме.

Один — это недостаточное овладение техникой, несовершенство аппаратуры, которые ведут к тому, что голос, речь актера звучат деревянно, механически, оторванно от пластического образа, и тем самым особенно подчеркивается неестественность, искусственность речи.

И второе — построение диалогов идет по принципу их выделения из сцены, обособленной, своего рода аттракционной подачи.

Диалог не сливается со всем происходящим, а остается инородным телом.

Двухмерность фотографий преодолевается особыми приемами композиции кадра и использованием света. Эти приемы создают иллюзию объемности фотографии. В звуке должны быть найдены те же пути, которые приведут к созданию и любви и естественного звучания (техническое усовершенствование будет итти своим путем и все же вряд ли так скоро может быть осуществлена полнейшая естественность звука, полнейшее преодоление этим путем технического начала.

Чем больше будет налицо впечатляющих качеств, тем будут созданы большие условия для переключения и отвлечения внимания зрителя от технического несовершенства звука.

Несовершенство техники, недостаточное овладение звуком заставили актеров обращать чрезмерное внимание на технику речевого аппарата: на дикцию, на тщательное выговаривание слов, выделение интонации и т. д. «Старательность» в этой области переходила на пленку и чувствовалась зрителем.

Чрезмерная аффектация этих (также нужных) элементов привела к еще большей искусственности и механичности речи, привела к тому, что эти элементы из средств выражения стали целью.

Основа, смысл, задача речи — это максимально впечатляющее выражение через слово мысли, чувства, эмоции и именно это и должно впечатлять зрителя.

В театре зритель не замечает техники речи актера, а ощущает только ее

содержание. Лучше невнятное звучание букв, но полноценное доведение до зрителя мыслей, эмоций, чувств.

Поэтому особое внимание должно быть обращено на подтекст речи. Надо играть и особо подчеркивать движущие силы речи, ее мыслительный, эмоциональный стимул. «Играть» именно эти элементы, а не интонацию, акцент и т. д.

Работа над репликой в звуковом кино должна итти своим, отличным от театра путем.

Копировать театральную методологию в области работы над словами весьма и весьма ошибочно, ибо значение и роль ряда компонентов речи в театре, как, например, интонация, дикция, акцентировка, характерность, значительно видоизменяются. Причины технического и акустического порядка и различная специфика выразительных средств играют здесь огромную и решающую роль, из-за пространственно-акустических условий, резко различных между собой (театр — зал, кино — микрофон; театр — некая условность, кино — предельная в искусстве реальность). Совершенно отпадает значение интонации и дикции в тех масштабах, в которых они существуют в театре.

Характерность же речи, наоборот, неизмеримо вырастает, ибо этим «перекрывается» техническое существо звука. В «Рваных башмаках» совершенно исключительно звучит речь детей, не имевших, естественно, никаких актерских навыков.

Причина кроется в исключительной непосредственности и «чувственности» их речи.

У взрослых же людей, у актеров эта непосредственность совершенно выпадает, так как усиленное, заботливое выделение интонаций, акцентов, рафинированность дикции создают нарочитость и искусственность, убивающие эмоциональную сторону речи.

Простота и естественность речи в звуковом кино требуют особо высокой степени, значительно большей, чем в театре.

Здесь аналогия с актером на сцене и в немом кино. Но существенная разница в том, что немое кино самой своей природой реалистического искусства во многом способствовало этому. Звук же, напротив, препятствует естественному звучанию в силу своего технического начала и несовершенства на данном этапе технической аппаратуры.

Поэтому нужны особые средства, искусственное создание естественности или иллюзии естественности речи.

Для преодоления «выпадения» диалога из комплекса сцены необходимо разрушать положение «двух разговаривающих людей», то-есть когда два человека специально заняты разговором друг с другом, выключенные из всей остальной жизни. Это мыслимо только как сознательный, особый, специальный, смысловой прием.

Вообще же диалог надо «накладывать» на некое поведение (имеющее свой смысл и направленность), которое и будет материалом игры актера.

Поведение — это основа сцены. Надо находить смысловое, дополняющее и раскрывающее явление поведение.

Поведение — это «отношение» к диалогу.

Задача — не диалог в сцене, а сцена, эпизод, кусок во всем комплексе своих выразительных средств. Здесь и поведение, и диалог, и звук, и шум, и пауза, то есть кусок жизни во всем его звуковом, пластическом и эмоциональном богатстве.

В этом и заключается разница между актером и декламатором.

Не текст как таковой, а живой, многогранный, многообразный кусок жизни, среди элементов которой находится и текст.

★

Внедрение в определенное искусство нового значительного элемента не может не видоизменить, сместить и перестроить всех других элементов, слагающих данное искусство.

Звук в кино — это не просто новое дополнение, а это новый элемент, влияющий на характер, значение и сущность всех компонентов немого кинематографа.

Нет буквально ни одной области в киноискусстве, в которой вхождение звука не произвело бы тех или иных изменений.

Следующая задача — рассмотреть и определить влияние звука на степень и качество всех компонентов кинопроизведения.

Определить, в какой степени и какого характера изменения внесены звуком в работу режиссера, оператора, актера и художника.

Это и будет темой дальнейшей работы.

Репетиционный метод

Л. КУЛЕШОВ

Можно ли останавливаться на существующих формах репетиционного метода? Конечно, нельзя, и прежде всего, по линии техники репетиций. На сегодня у метода ряд недостатков, хотя бы в том, что мы репетируем не картину, а только актерскую работу, причем репетируем ее довольно примитивно — все время с одной точки зрения. Работая таким образом, мы можем при недостаточной квалификации или при ослаблении внимания впасть в некоторую театральность в построении мизансцен. Поэтому сейчас работа в области репетиционного метода должна заключаться в его усовершенствовании, в его развитии. Возможность репетировать нужно еще больше расширить, еще больше приблизить к кинематографу. Основное, чем сейчас категорически необходимо заняться, — это конструкцией сцены. Нами в «Великом утешителе» применена сцена «образца 1920 года», придуманная в Государственной школе кинематографии. Совершенно естественно, что эта кустарная примитивная сцена на сегодня неудовлетворительна. Могут быть применены другие конструкции, например соединение двух рядом расположенных сцен; монтаж от этого, а также перестановка вещей и реквизита сильно облегчится. Надо делать для репетиций не одну сцену, а две рядом, при уже применяемой нами комбинации занавесей, а может быть, лучше сделать и так, чтобы занавеси раздвигались во всю ширину обеих сцен.

Основной недостаток репетиционного метода в условиях допотопной сцены тот, что режиссер устанавливает точку зрения съемок, все время бегая вокруг действующих актеров, то-есть взяв «подмышку» оператора, забегает с ним справа — одна точка зрения аппарата, забегает слева — другая точка зрения, сзади — третья точка и т. д. В основном же проверку сцен режиссеру приходится делать с одной точки зрения — со своего режиссерского стула.

Как избежать этого недостатка допотопной сцены?

Нужно применять то, что применяется в театре, когда требуется быстрая перестановка декораций, — вращающийся диск на полу. Но вращающийся диск нужно применять для игры актеров, а не для того, чтобы переставлять декорации. Надо, чтобы во время действия работающие актеры поворачивались на этом диске, чтобы действие воспринималось не с одной точки зрения. Это самое главное, чего нужно добиться на фабриках, когда будут оборудывать репетиционные помещения. Потом, нужно хорошо продумать систему освещения. Может быть, можно построить свет по принципу направленного прожекторного освещения (линзы, автомобильные прожектора и т. д.) для выделения светом «крупных» и «средних» планов. Это облегчит монтажное восприятие репетиции. Постройка удобной репетиционной сцены — техническая задача ближайших дней.

По линии образцовой показательной репетиционной сцены мы ведем работу вместе с С. М. Эйзенштейном. На Потылихе строится новое здание ГИК, и мы предложили построить там специальный экспериментальный репетиционный кинотеатр, который был бы показательным не только для нашего Союза, но и для заграницы. Это будет не простой театр. Та конструкция, которую мы намечаем, интересна не только для кинематографии, но и

для театра вообще. Вместе с С. М. Эйзенштейном и гиковскими архитекторами мы установили основной принцип постройки этого театра. Мы имеем три сцены: главную и две боковых (см. рисунок). По середине театрального зала — большой вращающийся диск, на котором расположены места для зрителей. Когда нужно, зритель на этом диске поворачивается к правой или левой боковой сцене, то есть мы сможем монтажно поворачивать зрителя лицом то к одной сцене, то к другой, то к третьей.

На основной сцене имеется свой вращающийся диск для переворачивания действия.

Все три сцены соединены друг с другом и актерам, с одной можно переходить на другую.

Боковые сцены не очень глубокие, но они должны иметь задние стенки, раздвигающиеся на натуру, и зритель может видеть через эти сцены, с одной стороны лес, а с другой — поле.

Боковые сцены, открывающиеся на натуру, удобны тем, что, если понадобится, можно репетировать массовые сцены, пропускать кавалерию, артиллерию, трактора, автомобили и проч. (это, конечно, для «грандиозных постановок»).

Между сценами помещаются два экрана. Над местами для зрителей или у входа в театр, на балконе помещается будка управления, с которой даются сигналы для работы занавесов (каждая сцена должна иметь два или три занавеса), для управления светом и пр.

На основной сцене, по системе японского театра, предполагается мостик, который выдвигается в зрительный зал, чтобы можно было показывать «крупно» игру актера.

На таком мостике японцы показывают в театре как бы кинематографические «крупные» планы. Когда нужно показать на лице актера очень мелкую работу, он выходит на этот мостик. У нас это может быть применено через выключение света: актер выходит перед зрителем на первый план и показывает тончайшую работу, скажем, своих век или губ. Потом на мгновенье выключается свет, и в темноте мостик убирается.

Кроме того предполагается сделать перед основной сценой на авансцене движущийся «тротуар» (типа конвейерной ленты) с движением в обе стороны, для того чтобы показать бег человека на месте, панарамирование, действие находу.

Проект интересен еще и тем, что, когда нужно, можно снять стулья с основного диска в центре зала, перенести их на сцены, и тогда действие может происходить в центре театра, на главном вращающемся диске. Конечно при постройке проект можно и упростить. Можно не делать основного вращающегося диска в центре, а сделать вместо этого вращающиеся кресла «американского» типа, они обеспечат возможность перемещаться зрителю самому и смотреть то на одну сцену, то на другую. Можно сделать так, чтобы только одна боковая сцена имела выход на натуру или чтобы обе его не имели и т. д.

Не знаю, удастся ли полностью осуществить этот проект в Московском ГИК. Если будут строить театр отдельно от основного здания ГИК, то, вероятно, проект удастся осуществить полностью, если же театр будут строить в самом ГИК, то, к сожалению, его можно будет построить только на втором этаже, и тогда вряд ли будут открываться на натуру боковые сцены.

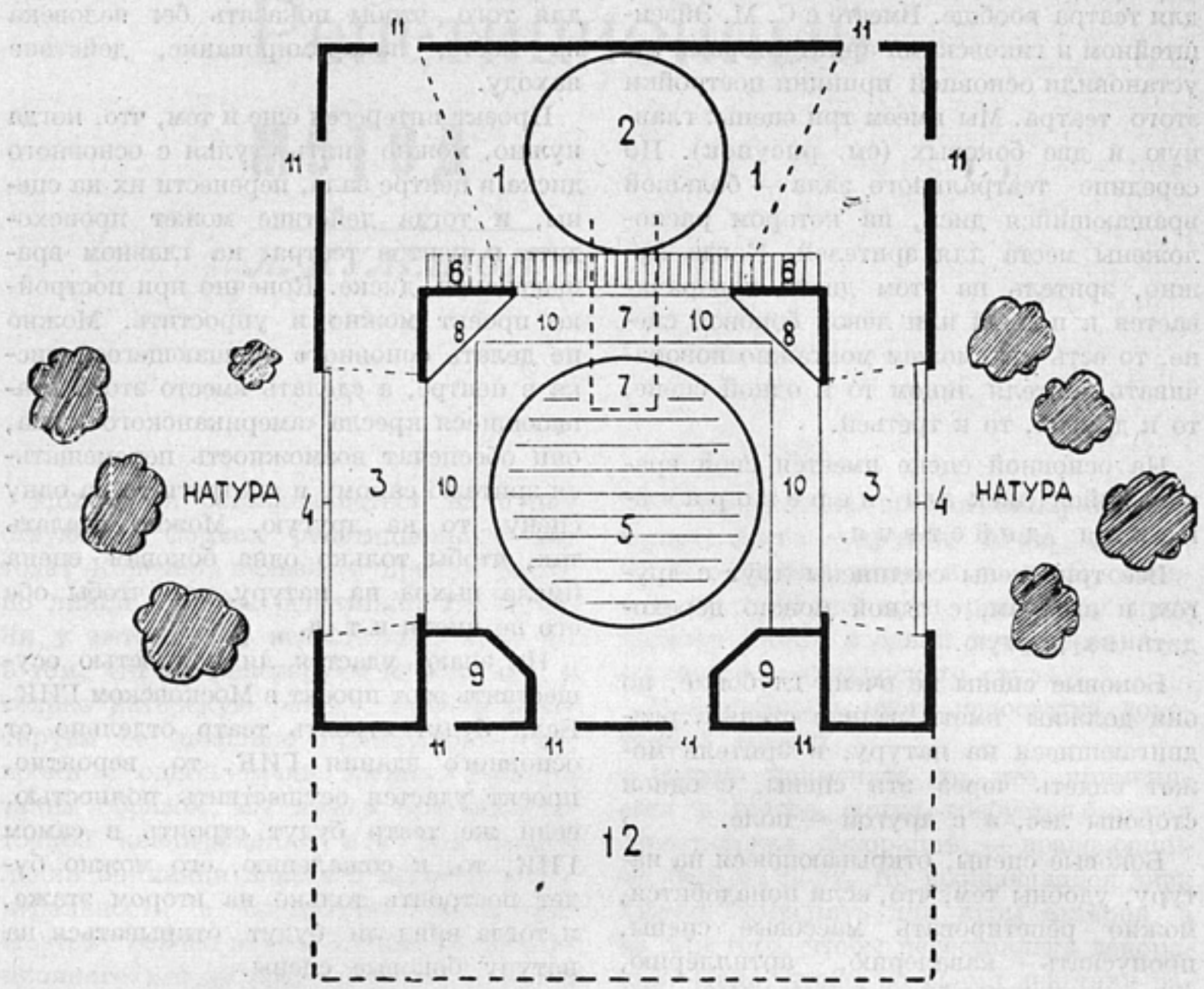
Очень важно в этом проекте следующее: он на первый взгляд кажется сложным в смысле архитектурной конструкции, но на самом деле он прост, потому что все, что имеется внутри территории театрального зала, не относится к архитектурному его оформлению, а только к оборудованию. Архитектурно нужно будет выстроить четырехугольник — комнату с двумя открывающимися воротами на натуру, а сцены, подмостки, диски и проч. — только оборудование этой комнаты.

Этот театр явится прекрасным репетиционным помещением и следствием естественного развития допотопной репетиционной сцены «модели 1920 года», на которой репетировали «Великого утешителя».

Театр даст возможность максимально усовершенствовать технику репетиций.

Как же должна итти дальше работа по линии организационных выводов из репетиционного метода?

На последнем пленуме ЦК союза рабис было много выступлений, и в частности выступление В. И. Пудовкина о нашем советском кинорежиссере. Об-



Примерная схема кинорепетиционного театра, предложенная С. Эйзенштейном и Л. Кулешовым

1. Главная сцена. 2. Диск для переворачивания действия. 3. Две боковых сцены. 4. Раздвигающиеся ворота на натуру. 5. Основной поворачивающийся диск со стульями для зрителей. 6. Движущийся тротуар на главной сцене. 7. Выдвижной мостик для «крупных планов». 8. Два экрана. 9. Две проекционные кинобудки. 10. Место для оркестра. 11. Двери (служебные и для зрителей). 12. Фойэ театра. Над основным диском (в центре) может быть расположена будка управления. Действие помимо трех сцен может происходить и на основном диске, в центре зала, тогда стулья для зрителей переносятся на сцену

щее мнение сводилось к тому, что много режиссеров, какие бы они ни были начинающие, во что бы то ни стало желают быть сразу же «не хуже Эйзенштейна, Довженко и им подобных, то-есть что ни режиссер, то непременно самостоятельное «художественное направление». Благодаря тому, что каждый режиссер в первых же картинах желает во что бы то ни стало «утереть нос» Пудовкину, Эйзенштейну, наши кинематографические организации не имеют своего творческого лица, как это мы видим, скажем, в большинстве театров. Когда нам говорят о Московском Художественном театре им. Горького, то мы представляем себе определенное художественное направление; когда говорят о Камерном театре, мы знаем, что он отличается от МХАТ; когда говорят о Театре Мейерхольда, мы опять-таки представляем себе новую определенную художественную физиономию данного театра.

Когда же называют какую-нибудь кинофабрику, то мы почти никак себе не представляем ее творческого лица, так как она производит картины любого стиля, любого характера, а часто картины просто «неопределенные». Конечно, кинематограф обслуживает широкого зрителя, он показывает свою продукцию многомиллионным массам, в то время

как театр ограничен в своих масштабах и материале. Поэтому полной аналогии между театром и кинематографом не может быть, но до некоторой степени каждая киноорганизация, подобно театрам, должна иметь определенное творческое лицо, хотя бы по числу ведущих режиссеров — лицо более сложное, чем в театре, но лицо определенное.

Это возможно будет только тогда, когда ведущие кинорежиссеры будут не только сами за себя отвечать, но отвечать за группу молодых режиссеров, которые с ними работают, с которыми данный ведущий режиссер находится в организационном и творческом объединении. Ведь в том же Камерном театре не один Таиров режиссер, есть и другие, в театре Мейерхольда не один Мейерхольд, в Художественном — не один Станиславский. На работе ведущего мастера и вырастают другие режиссеры. Причем совершенно естественно, что молодые режиссеры будут перерастать ведущих мастеров, вырастать в самостоятельные, большие творческие единицы и, в свою очередь, вокруг себя будут группировать новую режиссерскую молодежь и т. д.

Вот тот план работы, который был бы совершенно правильным и нормальным на ближайшие годы. Весь вопрос в том, как же к этому плану подойти. Если этот план будет осуществлен, то качество продукции всех режиссеров безусловно повысится.

Репетиционный метод положил начало к осуществлению этого плана работы.

Переходной стадией к нему является работа одного квалифицированного режиссера над двумя параллельными постановками. Это осуществимо в 1934 году, а в 1935 году можно уже перейти на группирование вокруг ведущего режиссера нескольких режиссеров (скажем, для 4—5 параллельных постановок).

Постараюсь объяснить, почему сейчас можно приступить к осуществлению одним режиссером двух параллельных постановок.

Что мы имеем в результате репетиционного метода? Самое главное, мы имеем плановое налаживание организационной работы всей группы. До репетиционного метода этого не было. Теперь мы имеем подлинную, настоящую организацию подготовительного периода. Можно сказать, что подготовительный период был несостоятельным до введения репетиционного метода. Репетиционный метод уничтожает суету, крик, истерики на фабрике. Мы знаем, что большинство наших кинофабрик характеризуется беспрерывным криком, беготней и паникой. Репетиционный метод эту суету, неполадки, «накладки» в корне ликвидирует. Работа строится планово и организованно. С репетиционным методом появляются совершенно новые, неизвестные до сих пор формы ответственности. Раньше никогда нельзя было найти виновных в «накладках». Вышла плохая картина или вышла плохая декорация, получились плохие куски — в условиях почти любой фабрики невозможно найти по-настоящему виновного человека: всякий будет сваливать вину на другого.

Репетиционный метод совершенно точно и четко распределил функции каждого работника, и поэтому появилась возможность спросить, появилась возможность отвечать за свой участок работы, появилась возможность точной и повседневной проверки исполнения, а раньше проверка исполнения проводилась на кинопроизводстве хаотически. Поэтому режиссер при репетиционной форме работы может совершенно точно, так как никогда, узнать производственный профиль съемочной группы, своих ближайших сотрудников.

А поскольку режиссер знает производственный профиль работников группы, он знает, что может каждый работник особенно хорошо делать. Это дает возможность максимально использовать каждого члена группы. Если в условиях нерепетиционного метода тот или иной человек не был полностью использован производством и работал только удовлетворительно, то в условиях репетиционного метода он работает максимально. Мы знаем, что обыкновенно творческий работник на фабрике (режиссер, ассистент, оператор) тратит основное количество своей энергии не по прямому назначению. На творческую работу тратится 1—2 часа в день, а все остальное время тратится на беготню, на «ругань», на разыскивание вещей, на преодо-

ление неполадок организационной машины.

Теперь, при применении репетиционного метода, у режиссера и его помощников творческое время (которое, в основном, тратилось на преодоление неполадок в организационной машине) освободилось, и его можно целиком тратить на творческую работу.

Что должен сделать руководитель фабрики, если ему все это рассказать? Он не должен начать рассуждать по линии наименьшего сопротивления. Он не должен сказать: «Освободилось время у Иванова, нагрузим его еще чем-нибудь». Это наполовину правильно, но мало нагрузить, надо нагрузить толково. Оставшееся время нужно употребить на увеличение творческой нагрузки, а не организационной. Оставшееся время творчески нужно заполнить. Как его заполнить? Заполнить его чрезвычайно просто — не отдавать это время на сторону. Раз существует коллектив, члены которого связаны друг с другом, надо не отрабатывать «свободное» время на какой-то другой картине другого режиссера, а отрабатывать его на второй параллельной картине, у данного же режиссера. При освободившемся времени надо ставить параллельно две картины, так как режиссер может работать, передоверяя функции ассистентам. При съемке «Великого утешителя» у меня работа так и строилась: когда были сцены сложные по линии звукового оператора, я эту работу поручал звуковому оператору, сложные по линии немого оператора я поручал немому оператору, по линии актеров — я поручал ассистенту. Я мог передоверять съемку, потому что на репетиции каждый хорошо узнал, что и как он должен делать, а мое присутствие на съемке было необязательно. Совершенно так же я могу использовать эту возможность на параллельных постановках двух картин с одним ведущим режиссером и с одной группой. Мы знаем случаи, когда группы даже в одной картине бывают чрезвычайно громоздки, например при съемке картины «Дезертир» группа состояла из 22 человек.

Я предлагаю следующий состав группы на две параллельные постановки:

Ведущий режиссер, ассистент (по линии ассистента может быть одного мало, нужно два, это будет правильней), один очень хороший творческий помощник режиссера, ведущий звукооператор и у него два ассистента.

Вся система работы построена на максимальном использовании ассистентов. Ассистенты являются квалифицированными людьми, большею частью окончившими киноинститут, квалификации у них достаточно, но нехватает практики. Под наблюдением «шефа» ассистент может дать прекрасную продукцию.

Эта возможность использования ассистентов при репетиционном методе замечательна, и она-то и позволяет снимать сразу две картины.

Затем в состав группы входит шеф-оператор (немой), при нем два ассистента, один художник на обе картины, реквизитор-костюмер, гример, старший осветитель (мы сейчас вводим в Межрабпоме старшего осветителя в группу, что очень удобно). Может быть фотограф, да и то при двух ассистентах и немом операторе без него можно обойтись, затем 2-3 технических помощника и администратор.

Итого получается группа в 17-19 человек, то есть меньше, чем на одну картину «Дезертир», где было 22 человека.

Посчитаем, сколько нужно на одну нормальную картину, если бы не снимать параллельно.

На одну картину нужна была бы группа в 14 человек, причем это самая скромная группа (когда шла съемка картины «Великий утешитель» мы имели к концу картины группу в 14 человек). Итак, при съемке довольно простой картины, как «Великий утешитель», нужна группа в 14 человек, а при предлагаемой мною съемочной системе на две картины мы будем иметь только 19 человек. Это даст большую экономию, так как если бы вести постановку не параллельно, то на две картины нужно 19 человек, умноженных на два, то-есть 38.

Как будет вестись работа на двух постановках? Она будет вестись просто: совместная разработка, руководство и наблюдение со стороны режиссера и дифференцированные задания. Дифференцированные задания позволяют сделать обе ленты безусловно высокого качества. Работа должна вестись через систему ассистентов, так, как она и велась мною

при съемке картины «Великий утешитель». Когда я, проверив сцену на репетиции, уходил, то ассистент ее разрабатывал. Я составлял план, передавал оператору, а он уже его разрабатывал со своими ассистентами. Я приезжал на съемку, проверял общее положение дел и мог уезжать — съемка шла без меня. Так же, как и я, оба оператора (звуковой и немой) могут передоверять работу своим ассистентам.

Итак этот метод позволяет снять две ленты, не снижая качества, если будет хорошее руководство режиссера и шефов-операторов. Если коснуться вопроса о сроке, то, принимая срок картины за 100 процентов, мы будем иметь при параллельной съемке двух картин не 200, а 175—180 процентов — значит и стоимость двух картин будет составлять 175—180 процентов вместо двухсот, нормально ассигнованных. Почему? Потому что мы опять-таки имеем основное преимущество, которое возникает именно при параллельной съемке двух картин: мы имеем возможность по-настоящему планировать и учитывать.

Репетиционный метод приближает нас в какой-то мере к социалистической форме организации производственного процесса. Работать по-социалистически — это значит в первую очередь учитывать и планировать, а репетиционный метод и параллельная постановка двух картин дают возможность максимально провести учет и максимально распланировать работу и людей сразу в двух картинах, а также и самое производство этих картин. Когда строится декорация для одной картины, мы можем снимать во втором павильоне другую картину. Мы можем работать, наконец, по линии двухсменности или по линии параллельности работы (один ассистент готовит одну сцену для одной картины, другой — для другой, один работает в первую смену, другой во вторую. Все это может быть учтено и спланировано. Это позволяет сэкономить время и сэкономить деньги при сохранении качества).

Следовательно, развитие репетиционного периода должно проходить таким путем: вначале две параллельных постановки одного режиссера, и потом творческое объединение ведущих режиссеров с молодыми режиссерами. Так создается творческий коллектив с рядом режиссеров и со своим производственным планом.

Теперь перейдем к связи репетиционного метода с учебной работой в кинематографических институтах.

Во-первых, репетиционный метод дает возможность гораздо стройнее и рациональнее построить работу с выпускными курсами гиков.

Основная беда и киевского и московского государственных институтов кинематографии та, что преподаватели-режиссеры появляются в институтах «налетами», ограничиваются эпизодическими лекциями и не показывают студентам практику режиссерской работы.

Мне кажется, что наиболее правильной формой работы ведущих режиссеров в киноинститутах явится репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев силами студентов института на специально оборудованной сцене.

Нужно, по-моему, заключать договоры с мастерами-преподавателями на конкретные отдельные репетиционные постановки студентов, под руководством мастеров. Это избавит студентов от выслушивания только эпизодических лекций и обеспечит постоянное руководство режиссеров. Затем такая работа, с одной стороны, будет усовершенствовать и развивать репетиционный метод в кинематографии, а с другой стороны приучит студентов этим методом работать и на производстве. Во-вторых, репетиционный метод даст возможность студентам ГИК по-настоящему ответственно сдать дипломные работы. До сих пор при окончании ГИК дипломные работы не делались, а если делались, то чрезвычайно примитивно, в виде какого-нибудь этюда, коротенького отрывка и т. п.

Репетиционный метод дает возможность производить солидные ответственные дипломные работы — проекты картин, с режиссерскими сценариями и с репетицией всей актерской игры.

Когда инженер кончает вуз, он делает дипломную работу, скажем, проект железнодорожного моста или проект завода.

Так и молодой кинематографист-режиссер должен, выходя из института, сделать проект постановки.

Проект постановки — это с ц е н а р и й, разработанный режиссерски, режиссерская экспликация, фотографии актеров и грима, эскизы декораций и костюмов и главное — р е п е т и ц и о н н ы й с п е к т а к л ь б у д у щ е й п о с т а н о в к и. По такой дипломной работе можно судить о действительных знаниях и способностях молодого режиссера. (Не исключена возможность отдельные сцены проекта продемонстрировать заснятыми и смонтированными на пленке, но репетиционный спектакль — это все-таки основное в дипломной работе).

В заключение надо сказать о формах преподавания в ГИК в связи с репетиционной работой преподавателей на производстве и на учебе.

Сейчас, как никогда, открывается возможность ГИК повернуться лицом к производству, а производству, в свою очередь, повернуться лицом к ГИК.

В ГИК занятия будут (на последнем режиссерском курсе) происходить репетиционным методом. Будет ставиться какой-нибудь сценарий. В репетиционном спектакле должны участвовать актеры. Актерского факультета ГИК не хватит на эту работу.

Откуда же брать недостающих актеров?

Их надо приглашать с производства, из съемочной группы преподавателя-режиссера. С другой стороны, студенты-режиссеры и студенты-актеры должны посещать репетиционную работу своего режиссера-преподавателя, смотреть ее и принимать в ней активное участие. Мы знаем, что у штатных актеров фабрики бывает много незанятого времени; вместо того чтобы это время прогуливать, они его будут с пользой и учебой употреблять на репетиционные работы в ГИК.

И режиссеру, и оператору, и другим членам группы постоянно бывает необходимо произвести тот или иной производственный эксперимент. Они его могут производить на репетиции в ГИК, а студенты от этого в смысле учебы только выиграют.

Так, во взаимном содружестве, в объединении гиковской и производственной работы, на базе репетиционного метода будет происходить выковывание молодых специалистов, крепко связанных с производством.

Мне кажется, что из этой статьи должны быть ясными широчайшие перспективы и возможности репетиционного метода и на производстве и в учебе.

Из фильмы «Восстание рыбаков», реж. Э. Пискатор, оператор М. Кириллов

Кино фашистской Германии

Э. АРНОЛЬДИ

Захват власти Гитлером в Германии ознаменовался большими перестройками в кинематографии, на которую «новые господа» обратили сразу же благосклонный взор. Не в пример правительствам Брюнинга и Папена фашисты оценили огромную роль кино как орудия воздействия на массы и постарались с места в карьер захватить его в свои руки, поставить на службу борьбы за «новую» Германию, борьбы за интересы фашизма.

Программа фашистской политики в области кино была изложена министром пропаганды Геббельсом, выступившим с пространной речью на широком собрании кинематографистов. Геббельс начал с утверждения, что германское кино находится в тяжелом «идейном кризисе», явившемся следствием шаткой либеральности правительства Брюнинга и Мюллера. Кинематографисты были дезориентированы, не знали, что делать, изготовляли фильмы антинационального характера, оторвались от «национальной почвы». Теперь, с приходом к власти фашистов, все становится отчетливо ясным. «Мы здесь и не уйдем». А потому надо только, чтобы художники и производственники поставили себе задачей выражение «нового духа», «духа нации», и все будет в порядке.

Каковы же должны быть средства, которыми можно разрешить новые задачи? Геббельс приводит в качестве примера лучшие фильмы мировой кинематографии, на которых надо учиться германским художникам. Это прежде всего «Броненосец Потемкин». «Мировоззренчески неустойчивый человек, просмотрев эту фильму, примкнет к большевикам!» Смысл восхвалений Геббельсом советской фильмы сводится к демагогическому предложению использовать действенность нашего революционного искусства для пропаганды фашизма. Другим примером послужили «Нибелунги», являющиеся образцом «высокой национальной насыщенности».

Приведя еще несколько фильм, Геббельс делает вывод, что прежде всего от произведения искусства требуется идейная высота, которой соответствовововали бы такие же высокие художественные средства. Художники могут рассчитывать на максимальное содействие правительства, которое берет на себя заботу об «идейном регулировании» кинопродукции.

Геббельс остановился далее на жалобах по поводу тематического кризиса. Многие жалуются, что нет тем. Это неправда.

> «Народ лучше своих режиссеров, — сказал Геббельс, — кино должно исходить из интересов нации, быть в контакте с народом. Это может сделать только тот, кто пронизан духом наших дней. Поэтому тематический кризис есть в значительной мере вопрос личностей. Многие надеются старыми средствами приспособиться к новым требованиям, но с этим будет покончено навсегда. Духовному либерализму пришел бесповоротный конец. Искусство возможно только тогда, когда оно всеми корнями крепко сидит в нации, и вкусы публики совсем не таковы, какими их себе представляет еврейский режиссер».

Дальше Геббельс провозгласил «полную свободу искусства». Искусство свободно и должно остаться свободным,

правительство не предполагает чинить какие бы то ни было затруднения творческим работникам. На все, что бьет по «новому времени», будет искореняться. Иначе говоря, полнейшей свободой пользуется искусство, служащее фашизму. О такой «свободе» достопочтенному господину министру, право, не стоило декларировать!

В заключение Геббельс объявил, что ясное понимание художниками основ «нового времени» и «духа нации» приведет к неслыханному творческому подъему, к созданию «нового эпоса» в кино.

Такова была программа фашистского «расцвета» в кино.

Сейчас, когда уже имеется более чем годовая практика фашизированного кино, можно подвести некоторые итоги реализации этой широковещательной рекламы, то бишь «программы».

За истекший год появилось несколько, совсем немного, кстати сказать, «полновесных» фашистских фильм. Это «кровоточащая Германия», «Под черным штурмовым знаменем», «Штурмовик Брандт», «Германия пробуждается», «Ханс Вестмар», «Юный гитлеровец Квекс», «Борьба нации», «Террор или восстановление», «Разоружение», «Победа веры» и четыре короткометражных агитки к общегосударственному сбору пожертвований к зиме. Вот если не все, то почти все. Этот десяток фильм составляет основной «актив» новоявленного фашистского киноискусства, долженствующий положить начало обещанному Геббельсом «эпосу».

Большая часть этих произведений представляет собой монтаж хроникального материала, объединенного визгливой яростностью фашистской агитации. Материалом для них служат исторические съемки, к которым присоединяются фашистские митинги, речи Гитлера, Геринга, Геббельса и прочих вождей коричневорубашечников.

«Кровоточащая Германия» начинается с инсценировочного материала периода франко-прусской войны и проходит через предвоенные годы, империалистическую войну («борьба нации за существование»), революцию, трактуемую как «кровавый террор», и послевоенный период — «крестный путь нации» к «светлым дням национального возрождения». Эти «светлые дни» показаны в фильме «Германия пробуждается», смонтированной из хроник фашистского переворота. «Борьба нации» повторяет «Кровоточащую Германию» историческим материалом от Бисмарка до последних дней.

«Террор или восстановление» выпущен к ноябрьским выборам в рейхстаг и также построен на хроникальном материале. Сперва в фильме показаны всяческие «ужасы большевизации» как в дофашистской Германии, так и в других странах. Звуковое сопровождение складывается из «убедительного» диалога, в который вплетаются такты «Интернационала». Затем начинается показ «новой» Германии, объятой идиллическим мирным трудом, свободным от террора и потрясений. Показывается, как спокойно трудятся рабочий, крестьянин и... рейхсканцлер.

Одновременно появилась фильма «Разоружение». После Версальского договора Германия добросовестно разоружается, сравниваются с землей крепости, уничтожаются средства военной борьбы. А в это время другие страны — Франция, Польша, Англия, США и СССР(!) — лихорадочно вооружаются. В фильме показывается, как военной мощи своих соседей Германия может противопоставить только детские игрушки — картонные аэропланы, танки и т. п. В финале дается вывод, что Германия имеет все права вооружаться.

«Победа веры» тоже является хроникальной фильмой о юбилейном «партийном дне» наци в Нюренберге. Фашистская пресса вознесла ее до небес как «исключительное» и «потрясающее» произведение. Фильма поставлена артисткой и режиссершей германского кино Лени Рифеншталь, вышедшей из недр фрейбургской школы Арнольда Фанка, уже давно являвшегося выразителем фашистской идеологии в кинематографии. Вместе с оператором той же школы Альгейером, действительно очень способным к живописным эффектам, она произвела съемки в Нюренберге, по личному пожеланию «самого» Гитлера, и затем смонтировала все в «захватывающую симфонию». Но каковы бы ни были художественные ухищрения Рифеншталь, фильма все-таки остается хитро подмалеванной «хроникой» дня и не в состоянии вложить что-нибудь в «сокровищницу» фашистского киноискусства.

Фундаментом этому искусству служат художественные фильмы «Под черным

штурмовым знаменем», «Штурмовик Брандт», «Юный гитлеровец Квекс» и «Ханс Вестмар». О художественных качествах этих произведений фашистская печать старается говорить поменьше, напирая на «высокую идейность» и «дух нации», которыми блещут фильмы. Интересно только отметить, что «Ханс Вестмар» ставился сперва как «Хорст Вессель» — «Героическая поэма» о прославленном фашистами штурмовике, «увековеченном» вождем фашистской литературы Гансом Эверсом в одноименном романе. Эту фильму фашистская цензура запретила из-за несоответствия задачам прославления героев национал-социалистического движения. Хорст Вессель в фильме получился таким, что его невозможно было показать на экране, его «исторические поступки» говорили сами за себя против воли постановщиков. Пришлось его переделать и выпустить под другим названием, не связывая с Весселем.

«Юный гитлеровец Квекс» поражает своей сусальной фальшивостью. Квекс, сын рабочего, «перерождается» в гитлеровца, открывает глаза своему отцу и умирает, убитый «подлыми коммунистами». Умирая, он поет длинную песнь, как в классической опере, на слова, специально сочиненные вожаком «юных гитлеровцев» Бальдуром фон-Ширахом. Гитлер в одном из своих высказываний о кино, не называя захваленного фашистскими рецензентами «Квекса», отметил, что в фильмах еще встречаются недостатки, неестественности. Так например, человек, умирая, не станет произносить длинных монологов или петь арии, а выкрикнет, может быть, несколько слов.

Примитивизм, ходульность, сусальность и ура-патриотизм являются основными качествами произведений фашистского киноискусства, мало похожих на «новый эпос».

Конечно, указанным десятком фильм не исчерпывается годовая продукция германского кино. Но если мы обратимся к остальным фильмам, в задачи которых не входит прямая политическая пропаганда, перед нами раскроется картина совершенно удручающей пошлости, убогости, дешевого национализма, глупости и пустоты.

Из общего количества около семидесяти поставленных фильм больше трети

Вилли Фритче в фильме «Большая любовь»

приходится на комедии и почти столько же на мелодрамы. Остальное слагается из фильм авантюрных, милитаристических и разного рода других.

Максимальной глупостью и пошлостью отличаются комедии. Уже одни названия говорят за себя: «Скажи мне, кто ты», «Любовь надо понимать», «Холодная мамзель», «Разве мой муж не баснословен?», «Роман одной ночи», «Бывает только одна любовь», «Ее сиятельство продавщица», «Маленькая девчонка, большое счастье», «Паж из Дальмасс-Отеля», «Песнь о счастье», «Пять бойких девчонок» и т. п. В них, собственно говоря, нет ничего нового, это просто продолжение худших образцов дофашистской кинематографии.

Их можно пересматривать одну за другой, и чем больше над ними думать, тем труднее решить, которая из них глупее и пошлее.

Остановимся для примера на некоторых из них.

«Бывает только одна любовь» повествует о юной стенографистке, объятой жаждой путешествий и приключений. Она поступает на работу в отъезд к некоему дельцу. В Альпах жандармы

Арт. Ганс Альберс в «национальной» немецкой фильме

отнимают у них автомобиль для погони за контрабандистами. Делец со своей стенографисткой остаются ожидать в каком-то домишке возвращения автомобиля. Их похищают бандиты и держат в плену в горах. Потом оказывается, что это вовсе не бандиты, а развлекающиеся театральные артисты (?). По возвращении в Берлин стенографистка поступает в театр, где совершает кучу глупостей и в финале выходит замуж за премьера.

В «Паже из Дальмасс-отеля» рассказывается о служащем-мальчишке, который оказывается переодетой девушкой. Она спасает остановившегося в отеле помещика от авантюристки и выходит за него замуж.

Нет спору, эти фильмы вызывают смех у зрителя, но прежние германские комедии в лучшей своей части отличались хоть остроумием замысла и положений. Сейчас среди них при всем желании нельзя найти крупинки сколько-нибудь выдающегося.

Такими же качествами отличаются в общей массе и фильмы других жанров. Перечислять и знакомиться с ними совершенно не интересно. Поэтому мы остановим свое внимание только на нескольких произведениях, выделяющихся кое-какими идейками из общей серости и пошлятины.

В германской кинопродукции последнего года имеется ряд фильм, заслуживших в прессе похвалу за националистичность, патриотичность и воспевание отечества. Повидимому, они тоже причисляются к «новому эпосу». По существу, это такая же заурядная пошлятина, как любые другие, но вот эти идейки патриотичности заставляют нас заинтересоваться ими.

В фильме «Сон о Рейне» разбогатевший в Америке немец возвращается к себе на родной Рейн. Он переживает малоинтересные приключения, но дело не в этом. Дело в «чудных пейзажах» отечества, в их эффектном преподнесении зрителю, что, очевидно, должно вызывать слезы умиления. Фильма показывает, что родной край неизменен, вечен в своей красоте. Она показывает между прочим, что за тридцать лет отсутствия героя абсолютно ничего не переменилось, каждый камень остался на своем месте!

Подобная статичность, консервативность чрезвычайно характерна для идеологов капиталистического загнивания, и ясно, что она заслужила одобрение фашистских рецензентов.*

Вообще, выезжание на пейзажах «дорогого отечества» весьма обычно в фильмах фашистской Германии. Сепп Альгейер, уже упомянутый нами оператор школы режиссера Фанка, поставил фильм «Шлагетер и его родина», в котором засняты Баварские альпы, где родился и жил герой фашистского движения Шлагетер, расстрелянный французами во время рурской оккупации. Эту видовку фашисты очень хвалили. Другая видовка «Вокруг и около» показывала виды Германии вдоль и поперек и тоже заслужила звание «отечественной», «национальной».

На таком же видовом и бытовом материале сделана фильма «Когда по воскресеньям играет на дворе музыка». В ней протаскиваются идейки общности интересов помещика и крестьянина, хозяина и работника. То обстоятельство, что вместо джазбандного «Шлагера» фильма построена на мотивах деревенской гармошки, родных, настоящих немецких мелодиях, заставило рецензентов захлебнуться от восторга.

В подобного рода фильмах выдвигается «чистота» и «крепость» немецкого «народа», сусальная и слащавая «народность» воспевается вместе с отечественными пейзажами, костюмами, танцами, играми, преподносимыми в каких-то утрированных «пейзанских» тонах. Вот они где «национальная почва» и «душа нации», о которых так усердно распинался министр пропаганды.

Любопытные выводы дает сопоставление двух фильм: «На лоно природы» и «Инга и миллионы».

В первой излагается история великосветского молодого богача, проводящего жизнь в беззаботном веселье. Но вдруг лопнул банк, в котором хранились его капиталы, и он сразу обратился в нищего. Он нанимается слугой, пробует заняться мелкой торговлей в разнос. Неожиданно на помощь ему приходит новое знакомство. Он заводит дружбу с владельцем наливного пункта для автомобилей, тот устраивает его к себе на работу и вводит в круг своих друзей и интересов. Постепенно герой перерождается. Трудовая жизнь рождает у него отвращение к прежней праздности и к прежним друзьям, отвернувшимся от него в беде. Он заводит куриную ферму, окончательно вживается в новую среду, в новые интересы, отряхивает прах своего прошлого и женится на сестре облагодетельствовавшего его приятеля.

В «Инге и миллионы» выводится злодей-капиталист, гоняющийся за наживой, эксплоатирующий нещадно рабочих и спекулирующий на вексельной контрабанде, чем он наносит ущерб финансовым интересам отечества. Инга, его секретарша, рискуя своим материальным благополучием, разоблачает его, и он гибнет. Эта фильма получила самые похвальные отзывы за «реалистичность», «социальность», «оригинальность», «актуальность».

Обе эти фильмы являются весьма выразительными образцами стопроцентной фашистской демагогии. В них стараются убедить зрителя, что счастье не в богатстве, а в трудовой жизни, что неправедный капиталист — враг, получающий воздаяние по заслугам. Уж не в них ли кроются начала обещанного «нового эпоса»..? Или, быть может, он обнаруживается в милитаристических фильмах, продолжающих старые традиции и ничем не отличающихся от милитаристической пропаганды других империалистических держав?

«Нового эпоса» не видать нигде. Наоборот, по сравнению с фильмами, вышедшими на год-два раньше, приходится констатировать несомненное снижение художественного качества, невероятное оскудение, а главное — опошление подавляющего большинства произведений.

Незадолго до фашистского переворота в германском кино можно было подметить начавшееся усиление реалистических тенденций. На левом фланге наблюдалось не большое, но все-таки заметное укрепление сил. Выступление одного из наиболее одаренных немец-

Арт. Барзони и Арлетти в новой немецкой киноопереттe «Веселый вальс»

ких режиссеров Георга Пабста с фильмой «Солидарность», проводившей идею международной солидарности рабочих, знаменовало собой поворот лучшей части мелкобуржуазной интеллигенции к революционности. Отдельные художники, работавшие в плане заурядной массовой буржуазной кинопродукции, начинают ставить фальмы, отображающие кризис как фактор, определяющий судьбы людей. До этого буржуазные художники упорно замалчивали кризис, обходили его и стремились дать зрителю возможное отвлечение от социальной действительности.

Фашистский переворот в корне пресек все возможности творчества левофланговых художников. И вместе с тем была объявлена беспощадная борьба со всякими проявлениями либерализма, попытками отобразить тяготы и безысходность капиталистической действительности. Таким образом из киноискусства было бесповоротно изгнано все, что могло дать сколько-нибудь свежее, смелое, даже хотя бы относительно правдивое. Осталась только массовая голоразвлекательная продукция, получившая все стимулы для невероятного расцвета.

Наиболее талантливые мастера кинематографии после фашистского переворота перестали работать в Германии. Конрад Фейдт снимается в Англии. Пабст перебрался во Францию, и даже примкнувший к национально социалистическому объединению режиссеров Фриц Ланг не нашел для себя возможности работать при фашистах и также переехал во Францию. Арнольд Фанк, один из основоположников фашистской творческой школы, и тот работает вне пределов Германии.

Кадры режиссеров национал-социалистического объединения включают самое заурядное, самое бесталанное, что только было в германском кино. Из их числа можно выделить только упомянутого уже Ланга и Луиса Тренкера, еще не поставившего при Гитлере ни одной фильмы. Правда, в «Фелькише Беобахтер», появилась его статья о задуманной им постановке на тему «вера и отечество» (почти что «за веру, царя и отечество»!). В этой фильме он предполагает вскрыть религиозные и духовные связи человека с родиной. Тренкер имеет данные для создания фильмы менее бездарной, нежели те, что делают остальные «мастера от фашизма». Другой вопрос, сможет ли это произведение явиться «новым словом» гитлер-геббельсовского «духа».

Кино фашистской Германии очень бедно творческими силами. Появившиеся за последний год новые режиссеры, как Шнейдер-Эденкобен, выступивший с фильмой «о вредных» влияниях города на деревню, или Герберт Сельпин, поставивший упомянутый нами «Сон о Рейне», никак не смогут претендовать на роли первоклассных мастеров. Оставшиеся в Германии художники «левого» фланга, как Гергард Лампрехт (известный нам по «Пасынкам Берлина») и Пиль Ютци (постановщик революционно-попутнического «Счастья матушки Краузе»), вынуждены ставить шаблонные авантюрные фильмы и выслушивать порицание фашистских критиков за неуменье создать полноценные образы героев «национального духа».

Оголтелый фашизм, пошлые сюжеты, умильная слеза любования отечеством— вот скудные достижения, которыми может похвастать «обновленное» фашистами киноискусство. Год работы германского кино под эгидой Гитлера является самым выразительным показателем полного творческого бесплодия художников, вскармливаемых загнивающим капитализмом. Безнадежность перспектив в самой удручающей форме раскрывается перед идеологами нового капиталистического «возрождения». Только там, где выбивается, сквозь все препоны цензуры и контроля, тенденция протеста оппозиционно настроенных художников, только там в буржуазном искусстве можно найти что-нибудь художественно значимое. И еще в выражениях крайнего пессимизма, настроений обреченности можно обнаружить творческую правдивость и подлинное мастерство.

Все остальное буржуазное искусство быстро катится в болото безнадежной пустоты и упадочничества. Фашистская кинематография в этом отношении занимает «ведущие» позиции, ибо идет в авангарде гибели и разложения.

БИБЛИОГРАФИЯ

„Советское кино“ за 1933 г.

Систематический указатель статей [1]

1. Партия и кино

1. Вишневский, Вениямин.
   Кинематография в июльские дни 1917 г. [С илл.]. * 1/II, 74—76.
2. Ленин, В. И.
   Владимир Ильич Ленин о кино. (Материалы выставки Историко-архивного кабинета НИКФИ «Ленин и кино»). * 1/II, 6—10.
3. Советская кинематография на новом этапе. Передовая. 1/II, 1—5.
4. Партия проверяет свои ряды. [Передовая]. * X, 1—4. К партийной чистке киноорганизаций.

2. Творческие проблемы советской кинематографии

5. Балаш, Бела.
   Звуковое кино. * XII, 62—74.
6. Блейман, М.
   Человек в советской фильме. [С илл.]. * VII, 48—57; VIII, 51—60; IX, 27—42.
7. Волков, Н.
   На звуковые темы. * VIII, 61—70; XI, 56—66.
8. Волков, Н.
   О театральной и кинематографической игре актера. * XII, 56—61.
9. Волощенко, В.
   Кинематография и жизнь. * X, 17—25.
   Об организации исследовательской работы в области теории киноискусства и массовой пропаганде культуры кино.
10. Гроссман-Рощин, И.
    События и происшествия. (С илл.). * VIII, 2—10.
11. Иезуитов, Н.
    О стилях советского кино. (Концепция развития советского киноискусства) [С илл.]. * III/IV, 35—55; V/VI, 31—47.
    Доклад, прочитанный автором в Институте ЛИЯ Комакадемии 22 апреля 1933 г.
12. Лебедев, Н.
    О специфике кино. * VIII, 71—80; IX, 67—73; 48—62.
13. Нильсен, В., Тиссэ, Э.
    О творчестве кинооператора. К итогам московской и ленинградской конференций кинооператоров. [С илл.]. * VII, 58—65.
14. Орликова, Е.
    О колхозной тематике. * XI, 11—14.
15. Петров-Бытов, П.
    Мировоззрение. Талант. Искренность. * XII, 44—45.
16. Планирование тематики и качество продукции. [Передовая]. * IX, 1—3.
17. Скородумов, Л.
    Научная фильма. (Этюд). [С илл.]. * IX, 74—80; X, 76—78.
18. «Советское кино», журнал. Москва. Редакция.
    Совещание по темплану. [Передовая]. * VIII, 1.
19. Соколов, В.
    Обсуждаем проблемы классификации. * VII, 75—77.
20. Шумяцкий, Б.
    Задачи темплана 1934 г. [Передовая]. * XI, 1—4.
21. Шумяцкий, Б.
    Творческие проблемы темплана. [Передовая]. * XII, 1—15.
22. Юков, К.
    Заметки к темплану. * XI, 5—10.
23. Юков, К.
    Сорвем маски формализма. [С илл.]. * VII, 46—51.
    По поводу фильмы «Жить» (реж. С. Тимошенко).
24. Юткевич, С.
    Речь, которая не была произнесена. [С илл.]. * X, 5—16.
25. Эйзенштейн, С.
    Гранит киноаук. (Проект программы курса теории кинорежиссуры). * V/VI, 58—67; VII, 66—74; IX, 61—66.
    Предисловие: Редакция.

3. Кинотехника

26. Нильсен, В.
    Натурная съемка. [С илл.]. * XI, 67—73.
27. Нильсен, В.
    Проекционная печать. [С илл.]. * III/IV, 56—62.
28. Нильсен, В.
    Транспарантная съемка и ее возможности. [С илл.]. * 1/II, 45—56.
29. Эйзенштейн, С.
    Ошибка Георга Мельс. * III/IV, 63—64.
    О комбинированной киносъемке.

4. Кинообщественность

30. Андриевский, А., Мутанов, И., Пашков, П.
    Межрабпомфильм. [С илл.]. * VII, 12—17.
31. Бренчугин, Е.
    Фабрика Белгоскино. [С илл.]. * VII, 20—24.
32. Востокфильм, трест. Бюро группы АРРК.
    Востокфильм. [С илл.]. * VII, 24—26.
33. Еремеев, В.
    Ленинградская фабрика Союзфильм. * VII, 17 — 19.
34. Историческая годовщина (23 апреля 1932 г.— 23 апреля 1933 года). [Передовая]. * III/IV, 1—4.
35. Мачерет, А.
    Московская фабрика Союзфильм. * VII, 8—12.
36. Моргенштерн, В.
    На полях стенограммы. Всесоюзное совещание работников кинохроники. [С илл.]. * 1/II, 64—73.
37. Пудовкин, В.
    Советская кинематография и задачи РоссАРРК. [Передовая]. * VII, 1—7.

5. Вопросы кинодраматургии и режиссуры

а) КИНОДРАМАТУРГ И ЕГО РАБОТА

38. Берсенев, Н.
    Анненковщина на экране. * I/II, 37—38.
39. Блейман, М.
    Неполноценная профессия. * I/II, 11—16.
40. Леонидов, О.
    Кинодраматург и производство. * X, 26—30.
41. Медведкин, А.
    Новое качество драматургии. * XI, 15—18.
    О работе над сценарием фильмы «Стяжатели».
42. Михайловский, А.
    Подводное плавание. * I/II, 20—28.
43. О самом главном. [Передовая]. * V/VI, 1—3.

[1] Римская цифра означает номер журнала, арабские цифры указывают страницы, на которых напечатана статья.

б) КИНОРЕЖИССЕР И ЕГО РАБОТА

44. Казачков, Б. Автобиография с неприятностями. * I/II, 17—20.
45. Петров, В. Моя режиссерская биография. * I/II, 28—29.
46. Трауберг, И. Самокритическая анкета. * I/II, 30—32.
47. Шмитгоф, В. Три этапа. * I/II, 32—33.
48. Эйзенштейн, С. Через революцию к искусству — через искусство к революции. [С илл.]. * I/II, 34—36.

в) СТАТЬИ О КИНОСЦЕНАРИЯХ

49. Незуитов, Н. Драматургия «Большевика». [С илл.]. * X, 35—47.
50. Король, М. «Первый взвод». [С илл.]. * VIII, 16—27; IX, 52—60. О сценарии Б. Бродянского.
51. Леонидов, О. Конкретный пример. [С илл.]. * VIII, 11—15. О сценарии фильмы «Окраина».
52. Мацкин, А. Тема молодой Турции. [С илл.]. * IX, 15—26.

6. Авторские киносценарии (в отрывках)

53. Берсенев, Н. «Анненковщина». [С илл.]. * I/II, 39—44.
54. Зархи, Н., Юткевич, С. «Человек, который не убил». * VIII, 28—39.
55. Козинцев, Г., Трауберг, Л. «Большевик». * IX, 43—52; X, 31—34.
56. Мачерет, А. «Окрыленные люди». * XII, 48—55.
57. Медведкин, А. «Стяжатели». * XI, 19—27.
58. Петров-Бытов, П. «Чудо». * XII, 46—47.
59. Скрипицин, В. «Преступники». * XI, 28—37.

7. Вопросы организации производства

60. Жемчужный, В. «Железный сценарий». [С график.]. * VIII, 31—40. Из работ Методсектора НИКФИ (1932 год).
61. Кулешов, Лев. Практика репетиционного метода. [С илл.]. * XII, 37—43.
62. Левкоев, Г. Опыт озвучания немой фильмы. («Привидение, которое не возвращается»). [С илл.]. * VII, 52—57.
63. Шкляревич, А. Что такое «предварительный период». * VII, 27—30.
64. Яворский, Е. Проектировка художественных фильм. * VII, 41—45.

8. Критика советской кинопродукции

65. Балаш, Бела. Новые фильмы — новое жизнеощущение. [С илл.]. * III/IV, 19—24.
66. Волощенко, В. Неутешительный итог. [С илл.]. * XII, 25—28. О фильме «Великий утешитель» (реж. Л. Кулешов).
67. Гроссман-Рощин, И. «Двадцать шесть комиссаров». * III/IV, 5—11.
68. Гроссман-Рощин, И. Мысли об «Иване». О статье Б. Крусман. [С илл.]. * IX, 4—14.
69. Дунаевский, Б. «Крылья». [С илл.]. * III/IV, 75—80.
70. Зосимов, Г. Кинохроника на экране. Обзор продукции Союзкинохроники за 1932 год. [С илл.]. * VIII, 39—50.
71. Каплунов, Я. «Работа штаба стрелковой дивизии». * VII, 78—80.
72. Ковалъ, Б. Океаны и люди. [С илл.]. * XI, 50—55.
73. Крусман, Б. «Иван». [С илл.]. * V/VI, 4—18.
74. Мацкин, А. О пользе утешительства. [С илл.]. * XII, 29—36.
75. Орликова, Е. «Колиивщина». * XII, 22—24.
76. Попов, И. Из дневника на производстве. [С илл.]. * V/VI, 19—30. О фильме «Окраина».
77. Россоловская, В. «Великий утешитель». [С илл.]. * XI, 38—49.
78. Савченко, Игорь. Дискуссия продолжается. [С илл.]. * III/IV, 12—18.
79. Чахирян, Г. Десять лет работы Арменкино. [С илл.]. * III/IV, 65—74.
80. Юков, К. «Конвейер смерти». [С илл.]. * XII, 16—21.

9. Кино за рубежом

81. Абрамов, Ал. Эптон Синклер имеет честь представить Вилльяма Фокса. [С илл.]. * X, 63—69. О новой книге Эптона Синклера.
82. Арнольди, Э. Буржуазное кино сегодня. * V/VI, 68—76.
83. Муссинак, Леон. Кинематограф буржуазии. * III/IV, 25—34.
84. Толлинс, Виктор. Голливуд под ударами кризиса. [С илл.]. * X, 70—75.
85. Толлинс, Виктор. Советские картины в Соединенных штатах. * XI, 74—80.
86. Толлинс, Виктор. Тематика американского кино. [С илл.]. * XII, 75—80
87. Хохлов, Герман. Война в защитных цветах. О военных фильмах Запада. * I/II, 57—63.

10. Библиография

88. Сахаров, А. Авторские сценарии и либретто. * X, 78—80.
89. Сахаров, А. Работа кинорежиссера. * V/VI, 77—80.
90. Сахаров, А. Сценарий и работа сценариста. (Книжная и журнальная литература). * I/II, 77—80.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

Издатель — Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита В—82217 Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13. Объем журн. 6¼ п. л. Колич. зн. в листе 72.600 СтАт.Б5-176 × 250 мм. Тираж 4.000. Поступ. в производство 19/II 34 г. Подписан к печати 25/III. З. Т. 219 Зак. издат. № 20

Тех. ред. Т. Андреева

Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, 4-й этаж

Продолжается подписка на 1934 год

Театр и драматургия

Ежемесячный общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

Ответственный редактор А. Н. АФИНОГЕНОВ.

«Театр и драматургия»
ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.

«Театр и драматургия»
учитывая практику советского и мирового театра, разрабатывает в свете марксистско-ленинской философии вопросы драматургии, творческого взаимоотношения театра и драматурга, вопросы актерского и режиссерского мастерства, творческих систем советского театра, проблемы национального, самодеятельного и колхозного театра и т. п.

«Театр и драматургия»
рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы.

В каждом номере
«Театра и драматургии»
Статьи и критические обзоры советского и мирового театра. Монографии о драматургах и актерах. Обзор печати. Театр СССР. Библиография. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.

«Театр и драматургия»
выходит тетрадями по 10 печатных листов со многими многокрасочными и одноцветными иллюстрациями (тифдрук, фототипия).

Подписная цена:
12 месяцев—72 руб., 6 месяцев—36 руб., 3 месяца—18 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

Продолжается подписка на 1934 год

ЗА РУБЕЖОМ

под редакцией М. Горького и Мих. Кольцова.

Массовый общественно-политический ежедекадный журнал-газета, ставящий задачей показать лицо буржуазного общества, освещать классовую борьбу и опыт рабочих Запада и Востока.

Подписная цена: 12 мес.—30 руб., 6 мес.—15 руб., 3 мес.—7 руб. 50 коп.

НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ

под редакцией М. Горького.

Ежемесячный литературно-художественный журнал, освещающий гигантское строительство СССР.

Подписная цена: 12 мес.—15 руб., 6 мес.—7 руб. 50 коп., 3 мес.—3 руб. 75 коп.

МОДЫ СЕЗОНА

Большой многокрасочный модный журнал. Четыре выпуска в год: весна, лето, осень и зима. Подписная цена: 12 месяцев—24 руб., 6 месяцев—12 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

Продолжается подписка на 1934 год

АРХИТЕКТУРА СССР

орган Союза советских архитекторов.

Подписная цена:
12 месяцев—72 руб., 6 месяцев—36 руб., 3 месяца—18 руб.

СОВЕТСКОЕ КИНО

орган Российской ассоциации революционной кинематографии.

Подписная цена: 12 месяцев—18 руб., 6 месяцев—9 руб., 3 месяца—4 руб. 50 коп.

Литературное наследство

ставит своей задачей марксистско-ленинскую разработку истории русской общественной мысли и истории литературы.

Подписная цена: 12 месяцев—42 руб., 6 месяцев—21 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.
Жургазобъединение

1 руб. 50 коп.

9602

АРХИВ
1 АПР 1936
Г. Ц. К. П.